

Nach dem Gemälde v. Haussmann 1745 — Stich u. Druck v. Weger in Leipzig

Joh. Seb. Bach.

Verlag v. Ferd. Schneider in Berlin

Johann Sebastian Bach

von

C. H. Bitter.

Erster Band.

Mit einem Portrait Johann Sebastian Bachs und 6 lithographirten Facsimiles.

Berlin 1865.
Ferdinand Schneider.
(Matthäikirchstraße 24.)

Ihrer Königlichen Hoheit

der regierenden

Frau Großherzogin Luise von Baden

in tiefster Ehrerbietung zugeeignet

vom

Verfasser.

Allerdurchlauchtigste Großherzogin,
Allergnädigste Fürstin und Frau,

Eurer Königlichen Hoheit wage ich es, in tiefster Ehrerbietung ein Werk zu überreichen, dessen Ausarbeitung mir durch den Aufenthalt in dem so reich gesegneten Badischen Lande möglich wurde.

Wie alles Edle und Große aus den weiten Gebieten des Lebens und der Kunst in Eurer Königl. Hoheit Herzen eine Stätte theilnehmender Würdigung und klar empfundener Erkenntniß findet, so wird, wie ich hoffe, auch das Andenken an den großen deutschen Tonsetzer, dessen einfachen Lebensgang ich zu schildern unternommen habe, dort nicht ausgeschlossen sein.

Möchten Ew. Königl. Hoheit mit gnädigem Wohlwollen und mit nachsichtsvollem Urtheil dieses Werk anzunehmen geruhen, welches vor Allem den Zweck

hat, eine Lücke in der Geschichte der deutschen Kunst ausfüllen zu helfen, die seit lange empfindlich bemerkt worden ist.

Geruhen Ew. Königl. Hoheit zugleich, mir den Ausdruck der tiefsten Ehrerbietung zu gestatten, in welcher ich verharre

Eurer Königlichen Hoheit

treu unterthänigster

Mannheim im Februar 1865.

C. H. Bitter
Königl. Preuß. Geh. Reg.-Rath.

Vorwort.

Durch das nachstehende Werk habe ich nicht geglaubt, zu erschöpfen, was über Johann Sebastian Bach zu sagen wäre.

Zwar bin ich bemüht gewesen, dasjenige, was über seine Lebensgeschichte vorhanden war, zusammen zu tragen und zu ordnen, Unrichtiges zu verbessern und zu beseitigen, die vorhandenen Lücken auszufüllen, und so weit als es möglich war, nicht Gekanntes hinzuzufügen.

Wer aber Bach mit seiner Besonderheit, seinem Wirken und seinen Werken einigermaßen kennt, wird die Schwierigkeit nicht unterschätzen, denen eine geordnete und vollständige Biographie dieses merkwürdigen Mannes begegnen mußte.

Je mehr ich selbst hiervon durchdrungen bin, um so dankbarer habe ich der entgegenkommenden Bemühungen aller Derer zu gedenken, mit denen mich diese Arbeit in

Berührung brachte. *) An alle aber, welche über die mir bekannten Kreise hinaus im Stande sein möchten, durch Forschung und Mittheilung ferneres Material zur Vervollständigung dieser Lebensgeschichte eines so großen Künstlers beizutragen, ergeht hiermit die dringende Bitte, dies im Wege der allgemeinen Veröffentlichung oder durch Mittheilungen an den Unterzeichneten nicht zu verabsäumen. Sie werden dadurch eine Schuld abtragen helfen, mit welcher das deutsche Vaterland einem seiner edelsten Söhne bisher in Rückstand geblieben ist.

---

*) Ich nenne bei dieser Veranlassung mit der aufrichtigsten Erkenntlichkeit den Herrn Oberbürgermeister von Voß zu Halle, den Magistrat zu Mühlhausen, den Herrn Stadt-Cantor Stade zu Arnstadt, den zeitigen Superintendenten an der Thomas-Kirche zu Leipzig, Herrn Lechler und den Pfarrer zu St. Nicolai daselbst Herrn Ahlefeld, vor Allen den Hochl. Rath der Stadt Leipzig, in dessen Archive mir die wohlwollende Vermittelung Sr. Excellenz, des Königl. Sächsischen Gesandten in Berlin, Herrn Grafen von Hohenthal Eingang verschafft hatte.

Ich gedenke ferner mit besonderem Dank der, über die Erfüllung, selbst ausgedehnter Pflichten weit hinausgehenden Gefälligkeit des Custos der Königl. Bibliothek zu Berlin, Herrn Dr. Espagne, welchem ich die Kenntniß der reichen Schätze verdanke, die in den Werken des großen Tondichters dort niedergelegt sind.

Nicht weniger aber habe ich der freundlichen und wohlwollenden Unterstützung zu gedenken, welche mir in meinen Arbeiten durch den Herrn Musikdirector Rust zu Berlin, den sorgfältigen, in den Geist und die inneren wie äußeren Verhältnisse der Bach'schen Werke so tief eingedrungenen Bearbeiter der großen Ausgabe der Bach-Gesellschaft, sowie endlich durch Herrn Alfred Dörffel, Besitzers eines musikalischen Leih-Instituts zu Leipzig, in reichstem Maaße zu Theil geworden ist.

Ich habe geglaubt, mich bei der Schilderung des Lebens und Wirkens des gelehrtesten aller Tonsetzer und Contrapunktisten, die je gelebt haben, aller abstracten Betrachtungen enthalten zu müssen. *)

Es war mein Bestreben, seine Erscheinung der großen Zahl derer näher zu rücken, die sich zwar nicht durchweg den gelehrten Musikern und Fachkünstlern hinzurechnen können, denen aber doch die tiefe und erhabene Kunst des großen Meisters nicht ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch geblieben ist.

Ich habe zugleich danach gestrebt, das Interesse für jene zahlreichen Werke desselben, welche im Allgemeinen noch wenig gekannt sind, überall da anzuregen, wo das Schöne nicht um des sinnlichen Reizes, sondern um des edleren Gehalts willen gesucht wird, jenes Schöne, das so oft an uns unbeachtet, als etwas Fremdes, Unbekanntes vorüberzieht, wenn es nicht in prunkvolle nnd glänzende Gewande gekleidet wird.

Ich habe endlich dem großen Meister, der in bescheidener Lebensstellung zur Ehre Gottes, zur religiösen Erbauung und zum Nutzen seiner Mitbürger jenen außerordentlichen Reichthum herrlicher Werke geschaffen hat, ohne

---

*) Aus der objectiven Darstellung seines Lebensganges und aus der Darlegung dessen, was er in seinen zahlreichen Werken niedergelegt hat, wird man besser, als aus jeder wenn auch noch so tiefsinnigen philosophischen Entwickelung erkennen, was er der Kunst im Allgemeinen, der deutschen Kunst aber vor Allem gewesen ist.

je des eignen Vortheils zu gedenken, dem deutschen Künstler und Ehrenmanne in den Herzen aller derer ein Denkmal des Dankes und bleibender Anerkennung zu stiften gesucht, die mit wohlwollender Nachsicht aus dieser seiner Lebensgeschichte die Elemente einer freien und offenen Anschauung seiner künstlerischen Thätigkeit und Größe schöpfen wollen.

Mannheim im November 1864.

Der Verfasser.

Inhalt

des ersten Bandes.

Anhang I.

enthaltend:

I.

Einleitung.

Hervorragende Größen in dem Gebiete der Künstlerwelt stellen sich unserm betrachtenden Blicke nicht selten als Erscheinungen dar, welche, wenn man sie abgelöst von den ihr Vorhandensein bedingenden Verhältnissen ins Auge fassen wollte, kaum erklärbar sein, als Phänomenen der wunderbarsten Art vor uns stehen würden.

Und doch sind sie vorzugsweise nur das geläuterte und vervollkommnete Product ihrer Zeit. Ihre entscheidende Größe liegt darin, daß sie alle Bedingungen derselben, ihrer Umgebung und ihres Ursprungs in höchster Vollendung in sich zusammenfassen.

So darf man auch die Erscheinung J. S. Bachs, des großen deutschen Tonsetzers, dem dieses Werk gewidmet ist, nicht in Betrachtung ziehen, ohne einen begleitenden Blick auf die Umstände zu werfen, welche außerhalb seiner eigenen gewaltigen Natur ihm die Bahn, die er beschritten hat, vorgezeichnet, geebnet, überhaupt möglich gemacht haben.

Wie sehr seine Kunstrichtung von unserm heutigen Standpunkte aus als vereinsamt angesehen werden möge, in seiner Zeit war sie dies nicht. Sebastian Bach war

eben, wie alle großen Männer, ein Ergebniß seines Jahrhunderts. Er war aber auch zugleich der Ausfluß einer, seit Generationen in der Familie erkennbaren besonderen Natur-Anlage für die ernste Musik. Sein Erscheinen, sein Auftreten hatte nichts Phänomenales an sich. In seiner Person vereinigten sich nur alle jene Bedingungen, welche nothwendiger Weise vorhanden sein müssen, um eine gewisse Anlage und eine bestimmte Richtung in der Kunstthätigkeit zu ihrer höchsten Vollkommenheit auszubilden.*)

Johann Sebastian Bach war einer der größesten Klavierspieler, die je gelebt haben, und ist der größeste Orgelspieler aller Zeiten gewesen. Seinem Andenken ist dieser Ruhm geblieben. Die ausübende Kunst freilich, wie groß und gewaltig sie gewesen sein mochte, ist mit ihm in das Grab gesunken. Sie war zu Ende, als die Glieder zu erstarren begannen, welche sonst in so unerhörter

*) Von diesem Gesichtspunkte aus kann man auch mit einem wesentlichen Theile des Inhalts einverstanden sein, den die geistvolle Kritik in Bagges verdienstvoller Leipz. Allg. Musik-Zeitung Nr. 35 bis 38, Jahrg. 1863 über E. O. Lindners „Abhandlungen zur Tonkunst" entwickelt, wenn wir auch nicht alle Consequenzen billigen möchten, welche der Verfasser aus dem von ihm aufgestellten Systeme zieht. Wir glauben den Werth, den die neuere Kunst gewonnen hat, nicht zu unterschätzen. Daß aber in ihr eine Verflachung bemerkbar wird und daß diese nur durch ein ermunteres Anlehnen an die Prinzipien (nicht die Formen) beseitigt werden wird, nach denen die älteren Meister, unter ihnen auch Bach, ihre Werke schufen, kann kaum zweifelhaft sein. In der Kunst giebt es keine Reaction im politischen Sinne und keinen dieser entgegenstehenden Liberalismus. Es giebt nur Kriterien des mehr oder minder Vollendeten, des Schönen, Erhabenen, Großen. Diese allein sind maaßgebend für das kritische Urtheil.

Meisterschaft jene Tonmassen zu erhabenen Weihegesängen ausklingen ließen, als die Augen erblindeten, der Geist erlahmte, der ihnen Feuer, Kraft und Größe verliehen hatte.

Bleibend für uns und für alle Zeiten aber ist, was er als Tonsetzer geschaffen hat. Voll von jenem unerschöpflichen Reichthum, von jener wunderbaren Originalität, wie sie nur den Meistern ersten Rangs eigen ist, gehört er, gleich Mozart, der geringen Zahl derjenigen Männer an, welche Jahrhunderte nicht wieder zu erzeugen vermögen.

Vier Generationen hindurch vor ihm war die Musik, und zwar die ernste, kirchliche Musik, in der ausgebreiteten Familie heimisch gewesen, der er angehörte. Sie hatte sich nach und nach in dieselbe so eingebürgert, daß, wie erzählt wird,*) noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts alle Rathsmusiker zu Erfurt, wo zahlreiche Mitglieder der Familie Bach in Organisten-, Cantoren- und Stadtmusikerstellen gelebt hatten, „die Bache" genannt wurden, obgleich dort schon seit längerer Zeit kein Bach mehr in solchem Amte angestellt war.

Es ist eine lehrreiche und interessante Beobachtung, vermöge deren wir diese Familie so viele Menschenalter hindurch, zahlreich und weit verzweigt wie sie war, diese schöne Natur-Anlage ausbilden, zu ihrem Lebenszweck erheben sehen. Die Musik ward damals für nicht viel etwas Besseres als eine „Profession" erachtet und ging, ähnlich wie die zünftigen Gewerbe, von dem Vater auf den Sohn über. Dennoch finden wir in der Familie Bachs die Kunst als solche geübt. Der gewerbsmäßige Betrieb.

*) Adelung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit; S. 689.

wie er zu jener Zeit nur zu oft sich in den Vordergrund drängte, trat in ihr gegen diese edlere Richtung weit zurück.

Nur dadurch wurde es möglich, daß jene Familiengabe ihren Gipfel und Culminations-Punkt in unserm Meister erreichen konnte. Wir werden sehen, wie dieser alle Bedingungen derselben in sich vereinigend, zugleich die musikalisch-kirchliche Richtung seiner Zeit mit evangelischem Bewußtsein und mit sittlicher Reinheit in sich aufnimmt, beide zur höchsten Vollkommenheit entwickelt.

Die Musik, insoweit sie als Kunst geübt wurde, war damals wesentlich in der Kirche zu Hause. Die Reformation hatte ihr in den protestantischen Ländern das neue Element des von der Gemeinde gesungenen Chorals und der dazu gehörigen Orgelbegleitung hinzugefügt. Das Streben der Organisten, diese Art des gottesdienstlichen Gesanges auf eine würdige und sinnige Weise zu heben, zu schmücken, hatte vorzugsweise dazu beizutragen, den künstlichen Contrapunkt auszubilden, das Orgelspiel zu entwickeln und zu vervollkommnen. In der protestantischen Kirche war auf diese Art die kunstreiche Behandlung des Chorals zu einer Art von Wissenschaft erhoben worden, welche der Würde, Größe und dem feierlichen Ernst des Gegenstandes entsprechend große Meister in nicht geringer Zahl hatte entstehen lassen, und welche für alle diejenigen eine nothwendige Existenz-Bedingung wurde, welche in dem Dienst dieser Kirche ihre Lebensstellung suchten. Zu diesen gehörten die Vorfahren Sebastian Bachs. So waren schon lange vor ihm in seiner Familie alle jene Vorzüge heimisch gewesen, welche wir später in seiner Person bis

zu den äußersten Grenzen der Vollendung entwickelt sehen werden.

Es war fast eine innere Nothwendigkeit, daß diese besondere Kunstrichtung sich in einem vorzugsweise begabten, von der Natur begünstigten Gliede der Familie in ausgeprägter Vollkommenheit darstellen mußte. Ebenso erscheint es aber auch naturgemäß, daß von hier ab die übermäßig entwickelte Kraft zu erlöschen beginnt. Wie Vortreffliches die Söhne Bach's geleistet haben mögen, es war in ihnen doch schon die Verflachung jener gewaltigen Kunststellung erkennbar, welche ihren Vater so sehr ausgezeichnet hatte. Der zu seiner Zeit Alles beherrschende polyphone Charakter der Musik begann von ihm ab nach und nach sich der heut vorherrschenden Monophonie zu nähern, allmählig in diese überzugehen.

Bei dem Verlöschen der Richtung, in der J. S. Bach so groß gewesen war, und bei der schnell eintretenden Aenderung aller anderen, seine Zeit bedingenden Verhältnisse war es nur zu natürlich, daß das ganze System kurz nach dem Absterben der ersten Generation aus dem Geschlechte des großen Tonmeisters fast vergessen zu werden anfing.

II.

Die Abstammung und Familie J. S. Bachs.

Es war in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, als veranlaßt durch Religionskämpfe, unter denen der Protestantismus in Ungarn zu leiden hatte, Veit Bach aus Preßburg, angeblich einer deutschen Familie entstammend, seines Gewerbes ein Weiß-Bäcker, seine Heimath an dem Donaustrande, nachdem er seine Güter zu Gelde gemacht hatte, verließ und nach Deutschland zog, um sich dort einen neuen Heerd zu gründen. Nicht die breite Spiegelfläche eines mächtigen Stromes suchte er wieder zu gewinnen — die fruchtbaren Gefilde der sächsischen Lande waren es, die ihn fesselten.

Er ließ sich, da er in Thüringen genugsame Sicherheit für die lutherische Religion gefunden hatte, in dem Dorfe Wechmar bei Gotha nieder, wo er seinem Gott nach seiner Weise dienend sein früheres Gewerbe fortsetzte. In dem ungarischen Uebersiedler lebte der künstlerische Keim seiner zahlreichen Nachkommenschaft. Die Musik war damals wie noch jetzt eine in dem Heimathslande Veit Bachs verbreitete Kunst. Vorzugsweise von Zigeunern und in den niedern Volksschichten betrieben, wurde sie

auch von ihm geübt. Sein Instrument war die Laute.*) Er spielte darauf mit so großer Vorliebe, daß er sie mit zur Mühle nahm, „und unter währendem Mahlen darauf gespielet.“

Eine alte Chronik der Familie Bach, in der Königl. Bibliothek zu Berlin, zu der Philipp Emanuel die Bemerkung gefügt, daß sein seeliger Vater den ersten Aufsatz vor vielen Jahren selbst gemacht, setzt hinzu: „Es muß doch hübsch zusammen geklungen haben, wiewohl er doch dabey den Takt sich hat imprimiren lernen.“

Diesem Veit Bach ist jene lange Reihe von Tonsetzern entsprossen, welche in Sebastian Bach und seinen Nachkommen ihren Gipfel und Endpunkt erreicht hat. Er war der älteste bekannte Stammvater des Bach'schen Geschlechts. Ihm waren zwei Söhne geboren worden; beide, Anlage und Neigung zu der Lieblingsbeschäftigung ihres Vaters in sich tragend, waren dem Gewerbsstande bestimmt. Johann oder Hans, der ältere, sollte das Gewerbe des Vaters, die Bäckerei, erlernen, während der Andere, dessen Name uns nicht überliefert ist, zum Teppichmacher bestimmt wurde. Aber in der Familie lag eben der Keim des Professionistenwesens nicht. Deshalb wurde Hans Bach, „weil er eine sonderliche Neigung zur Musik gehabt,“ indem er dem Erlernen der Bäckerei entsagte, in welcher er muthmaßlich ein schlechter Meister geworden,

*) Die Familien-Chronik, welche Carl Philipp Emanuel Bach mit vielfachen eigenhändigen Bemerkungen versehen Forkel übersandte, aus dessen Nachlaß sie Pölchan erworben hat, nennt das Instrument Veit Bach's „einen Cythringen.“ Es ist aber keinem Zweifel unterworfen, daß wir dasselbe nach unserer jetzigen Begriffsbestimmung als „Laute“ und nicht als Zither zu bezeichnen haben würden.

bei dem Stadtpfeifer zu Gotha in die Lehre gegeben und in Folge dessen Musiker. Da die Musik zu jener Zeit im Wesentlichen als nichts besseres denn ein Gewerbe betrachtet wurde, lag in diesem Uebertreten des Bäckerburschen in den Bereich dessen, was wir jetzt als Kunst bezeichnen, irgend eine Besonderheit nicht. So war Hans Bach der erste aus der Familie, welcher in der Uebung dieser Kunst, die nach ihm über anderthalb Jahrhunderte hindurch Thüringen und Sachsen mit Musikern versorgt hat, seinen Lebensberuf suchte.

Zu jener Zeit stand das alte Schloß Grimmenstein zu Gotha noch, und nach damaligem Gebrauch wohnte der Stadtpfeifer auf dem Schloßthurm daselbst. Bei ihm war Hans Bach und blieb auch nach beendigten Lehrjahren noch einige Zeit dort in Condition.

Nach Zerstörung des Schlosses und da auch mittelst der Zeit sein Vater Veit gestorben, zog er wieder nach Wechmar, wo er sich mit Jungfer Anna Schmiedin, eines dortigen Gastwirths Tochter, verheirathete, auch des Vaters Güter in Besitz nahm. Von dort aus war er öfters nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieben worden, um den dortigen Stadtmusicis zu helfen. Er starb 1626 in Folge einer damals grassirenden contagiösen Krankheit. Sein Weib überlebte ihn 9 Jahre.

Er scheint ein wunderlicher Kauz gewesen zu sein, dieser Hans Bach. Unter den in C. Ph. Emanuel Bach's Nachlaß befindlichen Bildnissen aus der Familie befand sich von ihm (außer einem Bilde vom Jahre 1617) ein Holzschnitt in Folio, der ihn auf der Violine spielend

mit einer großen Schelle auf der linken Schulter darstellte. Auf dem Bilde aber waren folgende Reime zu lesen:

„Hier siehst Du geigen Hansen Bachen,
Wenn Du es hörst, so mußt Du lachen,
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachen's Bart."

Unter diesen Versen befand sich ein Schild mit einer Narrenkappe. Hans Bach muß also eine Art Lustigmacher, gleichwohl ein Mann von einem gewissen Ruf gewesen sein, da zwei Bilder von ihm gefertigt worden und der Nachwelt überliefert sind.*)

Dieser Hans Bach, der Geiger, mit der Schelle auf der linken Schulter, hatte, wie sein Bruder und zahlreiche seiner Nachkommen drei Söhne. Von diesen war

1. Johann zu Wechmar a. 1604 am 26. November geboren.

Sein Vater nahm ihn, wenn er nach auswärts zur Musik verlangt wurde, gern mit, und so „hat einstmals der alte Stadtpfeifer in Suhl, Hoffmann genannt, ihn persuadiret, seinen Sohn ihm in die Lehre zu geben."

Dies geschah und er blieb dort 5 Jahre als Lehrknabe und 2 Jahre als Gesell, wurde dann Organist in Schweinfurth und später 1635 Organist an der Predigerkirche und

---

*) Der andere Sohn Veit Bach's, der Teppichmacher, hinterließ bei seinem Tode drei Söhne, welche einen besonderen Zweig der Familie Bach gebildet haben, der „in Mechterstädt, zwischen Eisenach und Gotha, und den Orten herum gewohnt hat."

Aus diesem Stamme waren:

Jacob Bach, Cantor in Suhl, gest. 1655,

Johann Ludwig Bach, Kapellmeister in Meiningen, gest. 1677,

Stephan Bach, Dom-Cantor in Braunschweig.

Rathsmusik=Director zu Erfurt. Er war der erste, der in dieser Stadt als Musikus den später so zahlreich vertretenen Namen Bach geführt hat. Er starb 1673 nachdem er zweimal verheirathet gewesen, das erstemal mit „seines lieben Lehrherrn Tochter, Barbara Hoffmännin," das zweitemal mit „Jungfer Hedwig Lämmerhirt, des Raths=Verwandten Valentin Lämmerhirt zu Erfurth Tochter", mit der er 3 Söhne zeugte.*)

2. Christoph, geb. zu Wechmar am 16. Sept. 1613, ward, nachdem er gleichfalls „musicam instrumentalem" gelernt, fürstlicher Bedienter am Herzogl. Hofe zu Weimar und trat dann in die Erfurtische, später in die Arnstädtische musikalische Compagnie ein. Er war mit Maria Magdalena Grabler aus Wettin in Sachsen verheirathet und starb zu Arnstadt am 10. Juli 1661, 24 Tage vor seiner Gattin. Er hinterließ wiederum drei Söhne, unter denen der zweite, Johann Ambrosius, der Vater des großen Tonsetzers Johann Sebastian werden sollte.

3. Heinrich, geb. zu Wechmar den 16. Sept. 1615, erhielt den ersten Unterricht in der Musik und der Orgel von seinem Vater. Wie sehr der Familientrieb in ihm lag, kann man daraus erkennen, daß er schon als Knabe fleißig alle Kirchen aufsuchte, wo die Orgel gespielt wurde, ja daß er oft Meilen weit dorthin lief. Sein Vater

*) Johann Bachs zweiter Sohn, Johann Aegidius, 1645 bis 1717, war Raths=Musik=Direktor und Organist an der St. Michael-Kirche zu Erfurt; dessen Sohn Johann Bernhard, 1676 bis 1749, war gleichfalls Organist an der Kaufmanns-Kirche daselbst, kam später nach Magdeburg und war vom Jahre 1703 ab Haupt-Organist zu Eisenach.

schickte ihn später zu seinem ältesten Bruder Johann, dem bereits erwähnten Raths-Musiker zu Erfurt, in die Lehre, wo er sich sehr bald sowohl auf der Orgel als auf anderen Instrumenten vervollkommte. Schon in früher Jugend erhielt er die Stelle des Raths-Musikus in Schweinfurt. Bald darauf jedoch wurde ihm die bessere Stelle in derselben Eigenschaft zu Erfurt übertragen. Er war später (von 1641 ab) „gleich seinem Bruder Christoph in der Compagnie zu Arnstadt und hatte dabei den Stadt-Organistendienst." Er hat dies Amt die lange Zeit von 51 Jahren hindurch mit Ehren verwaltet. Von ihm wissen wir mehr, als von dem sonstigen größeren Theile der Familie, da sich Dokumente erhalten haben, welche uns über seinen Lebensgang einigen Aufschluß geben. Er war, wie die Familien-Chronik sagt, „ein guter Componist und von munterem Geiste." Doch scheint es, daß er von Arnstadt aus öfter ohne Urlaub seiner Vorgesetzten verreist gewesen sei. Während dessen hatte er muthmaßlich die Ausübung seines Amts anderen Personen übertragen. Denn er erhielt am 24. November 1670 von dem dortigen Consistorio eine Verwarnung folgenden Inhalts:

„An den Organisten alhier Heinrich Bachen.

„Demnach sich ezliche Mahl ausgewiesen, daß die Orgel durch Frembde beschlagen worden, Ihr auch an andere Orte ohne unser Verwissen verreiset, So befehlen anstadt gn. Herrschaft wir Euch hiermit, daß Ihr dergleichen hinforth unterlaßt undt niemanden anderes während Gottesdiensts die Orgell berühren lassen, sondern auch, da nothwendige Reisen vorfielen absenz des Superintendenten ohne des Consistorii Verwissen nicht hinwegbegeben sollt, Weil auch

der Hochgeb. Unser Gn. Herr wegen bißhero ziemlich gefallener Music nechstens anstaldt verfügen lassen wirdt, auch dem Cantori befehlen lassen, daß er Sonntags wöchentlich ein special musicalisch Exercitium halthen soll So ist Hochgedacht Ihro Gräfl. Gnaden Begehren nicht weniger auch an Euch, Ihr solchen allezeith beywohnen, oder an Eure Stadt jemanden bestellen wollet, der bei solchem Exercitio das Fundament und General Baß tractiren könne. Habens Euch auf Ihro Gn. Befehl also eröffnen sollen und sind Euch zu dienen willig.

Datum, den 24. November 1670.

Gr. Schw. Consistorium zu Arnstadt."

Man wird in dem Verfahren Heinrich Bachs, aber auch in dem vorstehenden Schreiben des Consistorii zu Arnstadt leicht eine gewisse Familien-Aehnlichkeit mit den Erlebnissen Sebastian Bachs erkennen, welche diesem 46 Jahre nach seinem Groß-Oheim von demselben Consistorio ähnliche Vorwürfe zuziehen sollten. Heinrich Bach, der im Uebrigen nach dem, was wir von ihm wissen, ein sehr geachteter Mann war, verheirathete sich mit Jungfer Eva Hofmännin aus Suhl, vermuthlich einer Schwester der Barbara Hoffmann, der ersten Gattin seines ältesten Bruders Johann. Ihm waren 3 Söhne geboren, nehmlich:

Johann Christoph, später Hof-Organist zu Eisenach,
Johann Michael, Organist zu Gehren, und
Johann Günther,

von denen weiterhin die Rede sein wird. Außer in seinem Organisten-Amte war er, wie dies damals gebräuchlich und

der Neben-Einnahmen wegen auch wohl nothwendig war, bei den sogenannten musikalischen Aufwartungen thätig. Es scheint aber, daß ihm diese keine besonderen Einnahmen eintrugen. Mindestens ersieht man aus der folgenden Eingabe, daß er einer Zulage zu seinem Einkommen bedürftig gewesen sein mag. Er schreibt an das Consistorium:

„Nachdem ich in die 31 Jahre in beiden Kirchen allhier beim Gottesdienste die behörigen Organisten-Verrichtungen, wie nicht weniger auch zu Hofe bei Außrichtungen und Festen auf gnädiges Erfordern unterthänigst Aufwartung gepflogen ꝛc., die Aufwartungen aber in der Stadt 1) wegen vieler nach einander beschehenen Hochgräfl. Trauern etzliche Jahr her leider sehr geschwächt worden, sonsten aber 2) auch von wenigen Verdienst und 3) wegen Menge derer anderer Musikbeflieẞenen ich sehr selten mit darzu genommen werde, undt aber verständigt worden, wie dem vorigen Organisten aus dem Gotteskasten etzliche Maaß Brodtkorn zum nothdürftigen Mitunterhalt gereicht worden. Als habe dahero mich auch unterstehen wollen bei Ew. Hoch Edel, Hoch Ehrwürdigen Excell. in Unterthänigkeit, um dergleichen Frucht-Addition mich anzumelden, und dieselbe wegen meines Gottlob gesunden, doch annahenden Alters fleißig zu ersuchen, Anlaß genommen.

Arnstadt den 18 May ano 1672.

Ew. Hoch Edel, Hoch Ehrwürd. Exzellenz
Unterthänigster
gehorsamster
Heinrich Bach, Org.
mpp."

Unterm 11. Juni desselben Jahres wurde denn auch bewilligt, „daß Ihme ad dies vitae jährlich 6 Maaß Korn zur Zulage gerechnet werden sollten.“

Zehn Jahre später, nachdem er 67 Jahre alt geworden und das Alter sich bei ihm bemerklich zu machen begonnen hatte, richtete er an seine vorgesetzte Behörde die Bitte, ihm seinen jüngsten Sohn Johann Günther zum Nachfolger im Amte zu geben.

„Ew. Hoch Edel ꝛc. gebe ich hiemit unterthänigst zu vernehmen, wie der Allerhöchste nicht allein mich zeithero öfters mit Leibesschwachheit heimgesuchet, sondern auch durch dessen Gnade mich mit einem ziemlichen Alter beleget hat, daß meinem anbefohlenen Ambte und Organistendienste allhier allein länger vorzustehen mir nicht getraue, sondern eines Substitutii gar wohl benöthigt bin. Wann dann mein jüngster Sohn Johann Günther Bach, wie bekannt eine solche Verrichtung vor mich eine gute Zeit übernommen, auch seine Kunst, ohne eitlen Ruhm so erlernt, daß er verhoffentlich dem lieben Gott und seinen Kirchen, darinnen wohl dienen, auch gnädiger Herrschaft, Hohen und Niedrigen, ja der ganzen Bürgerschaft damit aufwarten kann. Alß ergeht an Ew. Hoch Edel ꝛc. mein unterth. Bitten, oben angeführte Ursachen Hochgeneigtest zu erwägen, und meinen jüngsten Sohn Johann Günthern, mit dem ich mich am allerersten hinzubringen und die Christl. Gemeinde zu vergnügen gedenke, mir ohnschwer zu meinem Substituto gn. zu verordnen. Solches erkenne ich mit unterthän. Dank und mein Sohn wird es nach allen

Arnstadt, Dr. Joh. Gottfr. Olearius, indem er den Text Psalm 91, 16: „Ich will ihn sättigen mit langem Leben, und will ihm zeigen mein Heil", zum Grunde legte, in reichlichen Lobeserhebungen über ihn und seine Kunst, die er so lange Zeit hindurch zur Erbauung und Freude der dortigen Gemeinde geübt hatte.

Wir haben bei Heinrich Bach länger verweilt, weil sich an dem, was aus seinem Leben bekannt geworden, so deutlich ergiebt, daß die Familie unseres Tonmeisters schon lange vor ihm eine geachtete, in der Kirchenmusik eingebürgerte gewesen, daß sie in ihre nähere und fernere Verwandtschaft nur Personen zog, welche ihrer Kunst ergeben waren, daß ihr aber auch, wie wir aus den vorstehenden Briefen ersehen, ein gewisser Bildungsgrad eigen war, der zu jener Zeit jedenfalls das durchschnittliche Maaß der literarischen Befähigung der großen Mehrzahl derjenigen überstieg, welche in ihren bürgerlichen Verhältnissen auf gleicher Stufe standen. Es waren eben keine gewöhnlichen Musikanten, aus deren Mitte Sebastian Bach hervorgegangen ist.

Seine oben genannten drei Söhne hatte Heinrich Bach natürlicherweise gleichfalls zu Organisten ausgebildet. Der ältere, Johann Christoph, geboren zu Arnstadt im Jahre 1643, gestorben am 31. März 1703, wurde Organist in Eisenach. Er kann als ein merkwürdiger Vorgänger seines berühmten Neffen betrachtet werden. Denn er war unbestritten einer der größesten Orgelspieler und Contrapunktisten seiner Zeit. Seine Fertigkeit auf der Orgel und auf dem Clavier soll außerordentlich gewesen sein. Er soll niemals mit weniger als fünf Realstimmen gespielt

mehro bald an deme, daß dieser Kirchendienst nach meinem Todte mit einem andern, hiezu tauglichen Subject wieder bestellt werden muß, so habe, für alltäglich erwartenden meinem seel. Ende nicht ermangeln wollen (weile Ew. Hoch Graffl. Gnaden ich doch meine Lebetage noch umb nichts gebeten) dieselbe auf meinem Todtbette hiedurch unterthänigst zu ersuchen, mir die hohe Gnade zu erweisen, solchen Dienst gedachten Ihren Küchschreiber, seiner kundbahren perfection und excolirten Kunst halber in Gnaden zu gönnen, ihm auch zu dem Ende noch für meinen Abscheiden mir gnädig substituiren und die succession versprechen zu lassen. Gleichwie um solche Gnade mir in meinem miserabeln Zustande eine besondere Freude und Consolation seyn wird, Also werde auch nicht ermangeln den Allerhöchsten, weil ich noch lebe, so tags als nachts demüthigst anzuflehen, daß er Ew. Hochgräffl. Gnaden dafür segnen, glückliche Regierung verleihen, auch nebst Dero Gemahlin Durchl. bei unabfälliger Gesundheit und langem Leben beständig erhalten wolle.

Arnstadt, den 14. Januar 1692.

Ew. Hochgräffl. Gnaden

unterthänigster

Heinrich Bach."

Diese Bitte wurde dem alten verdienten Manne nicht versagt. Am 5. Februar 1692 wurde ihm sein Schwiegersohn cum spe succedendi substituirt. Kurze Zeit darauf verschied er, 77 Jahre alt, nachdem er die Freude gehabt, aus seinem Stamme 28 Enkel und Urenkel geboren werden zu sehen.

In seiner Leichenrede ergoß sich der Superintendent von

Arnstadt, Dr. Joh. Gottfr. Olearius, indem er den Text Psalm 91, 16: „Ich will ihn sättigen mit langem Leben, und will ihm zeigen mein Heil", zum Grunde legte, in reichlichen Lobeserhebungen über ihn und seine Kunst, die er so lange Zeit hindurch zur Erbauung und Freude der dortigen Gemeinde geübt hatte.

Wir haben bei Heinrich Bach länger verweilt, weil sich an dem, was aus seinem Leben bekannt geworden, so deutlich ergiebt, daß die Familie unseres Tonmeisters schon lange vor ihm eine geachtete, in der Kirchenmusik eingebürgerte gewesen, daß sie in ihre nähere und fernere Verwandtschaft nur Personen zog, welche ihrer Kunst ergeben waren, daß ihr aber auch, wie wir aus den vorstehenden Briefen ersehen, ein gewisser Bildungsgrad eigen war, der zu jener Zeit jedenfalls das durchschnittliche Maaß der literarischen Befähigung der großen Mehrzahl derjenigen überstieg, welche in ihren bürgerlichen Verhältnissen auf gleicher Stufe standen. Es waren eben keine gewöhnlichen Musikanten, aus deren Mitte Sebastian Bach hervorgegangen ist.

Seine oben genannten drei Söhne hatte Heinrich Bach natürlicherweise gleichfalls zu Organisten ausgebildet. Der ältere, Johann Christoph, geboren zu Arnstadt im Jahre 1643, gestorben am 31. März 1703, wurde Organist in Eisenach. Er kann als ein merkwürdiger Vorgänger seines berühmten Neffen betrachtet werden. Denn er war unbestritten einer der größesten Orgelspieler und Contrapunktisten seiner Zeit. Seine Fertigkeit auf der Orgel und auf dem Clavier soll außerordentlich gewesen sein. Er soll niemals mit weniger als fünf Realstimmen gespielt

haben. Unter seinen Compositionen, welche mit Recht sehr gerühmt worden, sollen sich die fünfstimmigen Kirchenstücke besonders ausgezeichnet haben. Er setzte, wie später Sebastian, gern vollstimmig. In der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich von ihm eine Motette mit zweiundzwanzig Stimmen: „Es erhub sich ein Streit". Auch hat man von ihm eine, in zwölf obligaten Stimmen componirte Hochzeits-Musik: „Meine Freundin, wie bist Du so schön!" gekannt. Der zu jener Zeit sogenannte galante Styl war ihm nicht fremd. Vielleicht war er der Erste, der es gewagt hat, die übermäßige Sexte anzuwenden. Mindestens findet sich diese in einer von ihm um das Jahr 1680 componirten Motette vor. In seinen Compositionen zeigte er Kraft des harmonischen Ausdrucks, überraschende Modulation und reiche fließende Melodie. Er soll ungemein viel geschrieben haben und seine Compositionen sind noch bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts vielfach aufgeführt worden. Möglicherweise gehört jene schöne, vielfach auch Sebastian Bach zugeschriebene 2chörige Motette: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn", ihm an.

Johann Christoph war bereits in seinem 22. Jahre (1665) Hof- und Stadtmusikus zu Eisenach, eine Stelle, der er bis zu seinem Tode, 38 Jahre lang, mit Ruhm und Ehren vorgestanden hat.

Seine Leichenrede bewegte sich merkwürdiger Weise über den Text: „Das Haupt, die Füße und die Hände sind froh, daß nun das Ende der Arbeit kommen sei." *)

*) Gerber, Tonkünstler. Lex. 1812. I. 216.

Gerber, indem er hervorhebt, daß dieser ausgezeichnete Mann seinem Zeitalter so unbekannt geblieben sei, meint, daß er, zufrieden mit seinem Loose, dem vertrauten Umgange mit seiner Kunst und mit dem treuherzigen Händedruck, mit dem seine Mitbürger ihm ihre Achtung und Liebe bewiesen, nichts geahnet habe von dem flüchtigen Ruhme, den die große Welt ihm hätte bieten können. Er hinterließ vier Söhne, welche Musiker waren, nämlich:

Johann Nicolaus, geb. am 10. Oktober 1669 bis 1740, wurde 1695 Organist zu Jena und war als Anfertiger vorzüglicher Klaviere bekannt;

Johann Christoph, der als Klavierlehrer in Hamburg, Erfurt, Rotterdam und zuletzt in England lebte;

Johann Friedrich, geb. 1708, Organist an der St. Blasius-Kirche zu Mühlhausen, J. Sebastians Nachfolger daselbst, starb 1731 und soll ein starker Trunkenbold gewesen sein, und

Johann Michael, welcher Orgelbauer war. Man weiß von ihm nur, daß er nach Schweden ging;

Johann Christoph's Bruder, Heinrich Bachs zweiter Sohn, Johann Michael ist für die Geschichte Sebastian Bach's deshalb von besonderem Interesse, weil dessen hinterlassene Tochter Maria Barbara Sebastians erste Frau gewesen, mit welcher er seine berühmten Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel erzeugt hat.

Dieser Johann Michael Bach war, wie alle Glieder seiner Familie, ein vortrefflicher Musiker.*) Er folgte

*) Die Jahre seiner Geburt und seines Todes sind unbekannt, doch

Diesen günstigen Eindruck scheint sich Johann Michael Bach, der hienach auch als Gemeinde-Schreiber zu fungiren hatte, erhalten zu haben. Seine natürlicherweise nicht allzu reichliche Besoldung in diesem Dienste hat er folgendermaßen nachgewiesen:

„An den Gräffl. Schwarzburgischen Cammerrath
Günther Wetzing zu Arnstadt.
Hoch Edler, Vester und Hochgelahrter, in
sonders HochgeEhrtester Patron,

Waß uf gnädigen Befehl des Hochgebohrnen rc. rc unseres Gnädigen Graffens und Herres Ew. Hoch Edel Excellenz wegen meiner allhiesigen Besoldung, jüngsthin an mich gelangen lassen, solches habe aus Dero Geehrtesten mit mehrern ersehen. Gleichwie nun Ihre Hochgräffl. Gnaden ich in unterthänigstem Gehorsam hierinne folge zu leisten pflichtig, also habe das erlangte Salarium aufgezeichnet, und habens gehorsamlich einschicken und Ew. Hoch-Edel Excellenz meine Wenigkeit zu Dero hohen affection fernerweit recomandiren sollen, alß der lebenslang verharet,
Gehren, den 15. Nobr. 1686.

Ew. Hoch Edeln Excellenz
dienstgehorsamster
Johann Michael Bach mpp."

Das Verzeichniß des Dienst-Einkommens der Organistenstelle zu Gehren aber besagt:

„Die Organisten Besoldung zum Gehren besteht auß folgenden Peiten:

59 fl. aus der Gemeinde, 5 fl. aus dem Gotteshause, 4½ fl. Rechnungsgeld, 3½ fl. Ohm Gebühren, 3½ Eymer Bier an Kaßkannen, 6 Klafftern Holtz aus der

Gemeinde, 12 Clafftern von Gnädiger Herrschaft, 1/4 Eymer Kofend, 1/2 Maas-Trabern von einem jedweden Bier, welches ausgeschenket wird, 9 Maaß Gerste Zehendfrei zu brauen, 1/2 Acker Orthland zu gebrauchen und Freye Wohnung.

Solchergestalt waren die Einkünfte, mit denen Johann Michael seine Familie zu ernähren hatte, welche aus seiner Frau, „weil. Herrn Stadtschreibers Wiedemann von Arnstadt zweiten Tochter" und aus 4 bei seinem Tode noch unversorgten Töchtern bestand; Söhne hat er nicht hinterlassen. Zu den Töchtern gehörte Maria Barbara.

Er war als ächter Bach ein fleißiger Componist, Contrapunktist im strengen Styl, von dem noch einige Motetten, insbesondere eine zweichörige, mit acht Realstimmen, bekannt sind, und der viele Klavier-Sachen, besonders Sonaten, geschrieben hat.

Gerber besaß von ihm, wie wir weiter unten (S. 30) sehen werden, eine große Anzahl von fugirten und figurirten Choral-Vorspielen, deren er mit besonderer Anerkennung Erwähnung thut.

Des dritten der Enkel des Urvaters Veit Bach, Christoph, ist oben bereits Erwähnung gethan. Das Geschick hatte ihn zum Großvater des merkwürdigen Tonsetzers bestimmt, dessem Andenken dies Werk gewidmet ist. Denn von seinen drei Söhnen

Georg Christoph, geboren 1641, gestorben 1697,
Johann Ambrosius, geboren 1645, gestorben 1695,
Johann Christoph, geboren 1645, gestorben 1694,

von denen die beiden letzteren Zwillingsbrüder waren, hat

Diesen günstigen Eindruck scheint sich Johann Michael Bach, der hienach auch als Gemeinde-Schreiber zu fungiren hatte, erhalten zu haben. Seine natürlicherweise nicht allzu reichliche Besoldung in diesem Dienste hat er folgendermaßen nachgewiesen:

„An den Gräffl. Schwarzburgischen Cammerrath
Günther Wetzing zu Arnstadt.
Hoch Edler, Vester und Hochgelahrter, in
sonders HochgeEhrtester Patron,

Waß uf gnädigen Befehl des Hochgebohrnen 2c. 2c unseres Gnädigen Graffens und Herres Ew. Hoch Edel Excellenz wegen meiner allhiesigen Besoldung, jüngsthin an mich gelangen lassen, solches habe aus Dero Geehrtesten mit mehrern ersehen. Gleichwie nun Ihre Hochgräffl. Gnaden ich in unterthänigstem Gehorsam hierinne folge zu leisten pflichtig, also habe das erlangte Salarium aufgezeichnet, und habens gehorsamlich einschicken und Ew. Hoch-Edel Excellenz meine Wenigkeit zu Dero hohen affection fernerweit recomandiren sollen, alß der lebenslang verharet,

Gehren, den 15. Nobr. 1686.

Ew. Hoch Edeln Excellenz
dienstgehorsamster
Johann Michael Bach mpp.“

Das Verzeichniß des Dienst-Einkommens der Organistenstelle zu Gehren aber besagt:

„Die Organisten Besoldung zum Gehren besteht auß folgenden Posten:

59 fl. aus der Gemeinde, 5 fl. aus dem Gotteshause, 4½ fl. Rechnungsgeld, 3½ fl. Ohm Gebühren, 3½ Eymer Bier an Faßkannen, 6 Clafftern Holtz aus der

Er war, wie jene Doppelgestalten in Shakespeare's Comödie der Irrungen, seinem Zwillingsbruder Johann Christoph, Hof- und Stadt-Musikus in Arnstadt, in allem dermaßen ähnlich, daß beide, wie erzählt wird, wenn sie bei einander waren, selbst von ihren Frauen nur durch die Kleidung unterschieden werden konnten.

Die Brüder liebten einander auf das zärtlichste: „Sie waren, wie die Familien-Chronik von ihnen sagt, ein Wunder für große Herren und Jedermann." Wenn einer von ihnen krank wurde, wurde es der Andere auch. In Sprache, Neigungen, Gesinnungen, Styl und Vortrag ihrer Musik waren sie einander völlig gleich. Auch starben sie kurz nach einander, als ob beim Erlöschen des einen Lebens der Inhalt des Anderen erschöpft gewesen wäre. Welch schöner nnd anziehender Stoff zu einem Familienbilde aus der damaligen Zeit mit dem anregenden Hintergrunde der kirchlichen Musik und dem Blick in die Zukunft des damals schon lebenden Tonsetzers!

Dies ist das Geschlecht Johann Sebastians und der ihm vorhergehenden Generationen, das der ausgezeichneten Eigenschaften seiner zahlreichen Mitglieder ungeachtet wohl der Vergessenheit anheim gefallen sein würde, wenn es sich nicht eben in diesem unserm Meister zu jener außerordentlichen Höhe gegipfelt hätte, von der aus ein Versinken und Verlöschen nicht mehr denkbar ist. Der leichteren Uebersichtlichkeit wegen lassen wir hier den Stammbaum der Familie, so weit er für die directe Abstammung unseres Tonmeisters von Interesse ist, folgen.

J. Ambrosius dem großen Tonmeister das Leben gegeben.

Dieser Johann Ambrosius, Johann Sebastians Vater, war Hof- und Stadt-Musikus zu Eisenach und wie sein Oheim Johann Bach, mit einer Elisabeth Lämmerhirt, gleichfalls eines Rathsverwandten Valentin Lämmerhirt Tochter aus Erfurt vermählt, mit der er in allem 8 Kinder, nämlich 6 Söhne und 2 Töchter hatte, von denen drei Söhne und eine Tochter unverheirathet gestorben sind, drei Söhne ihn aber überlebt haben. Diese Söhne waren:

Johann Christoph, geboren 1671 und

Johann Jacob, geboren zu Eisenach 1682.

Dieser letztere hatte „bei seines Vaters Successore die Stadtpfeiferkunst erlernt," und war dann im Jahre 1704 als Hautboist in Schwedische Dienste getreten. „Hatte die Fatalität, mit seinem gnädigsten Könige Carolo XII. nach der unglücklichen Pultawa'schen Bataille das türkische Bender zu erreichen. Allwo er in die 8 bis 9 Jahre lang seinem Könige ausgehalten; und sodann ein Jahr vor des Königs retour die Gnade genossen, als Königlicher Hof- und Kammer-Musikus nach Stockholm in Ruhe zu gehen."

Die Chronik meldet von ihm ferner: „Von Bender ist er nach Constantinopel gereiset und hat da von dem berühmten Flötenisten Buffardin, welcher mit einem französischen Gesandten dorthin gekommen war, Lektion auf der Flöte genommen. Diese Nachricht gab Buffardin selbst, wie er einstens bei J. S. Bach in Leipzig war."

Von Johann Ambrosius Leben hat uns die Chronik nur wenig aufbewahrt.

Er war, wie jene Doppelgestalten in Shakespeare's Comödie der Irrungen, seinem Zwillingsbruder Johann Christoph, Hof- und Stadt-Musikus in Arnstadt, in allem dermaßen ähnlich, daß beide, wie erzählt wird, wenn sie bei einander waren, selbst von ihren Frauen nur durch die Kleidung unterschieden werden konnten.

Die Brüder liebten einander auf das zärtlichste: „Sie waren, wie die Familien-Chronik von ihnen sagt, ein Wunder für große Herren und Jedermann." Wenn einer von ihnen krank wurde, wurde es der Andere auch. In Sprache, Neigungen, Gesinnungen, Styl und Vortrag ihrer Musik waren sie einander völlig gleich. Auch starben sie kurz nach einander, als ob beim Erlöschen des einen Lebens der Inhalt des Anderen erschöpft gewesen wäre. Welch schöner nnd anziehender Stoff zu einem Familienbilde aus der damaligen Zeit mit dem anregenden Hintergrunde der kirchlichen Musik und dem Blick in die Zukunft des damals schon lebenden Tonsetzers!

Dies ist das Geschlecht Johann Sebastians und der ihm vorhergehenden Generationen, das der ausgezeichneten Eigenschaften seiner zahlreichen Mitglieder ungeachtet wohl der Vergessenheit anheim gefallen sein würde, wenn es sich nicht eben in diesem unserm Meister zu jener außerordentlichen Höhe gegipfelt hätte, von der aus ein Versinken und Verlöschen nicht mehr denkbar ist. Der leichteren Uebersichtlichkeit wegen lassen wir hier den Stammbaum der Familie, so weit er für die directe Abstammung unseres Tonmeisters von Interesse ist, folgen.

Geschlechts-Register der Familie B

wanderte als Bäcker im 16. Ja

Hans Bach, † 1626, Bäcker, später

III.

Johann, 1604—1673, Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt, hatte 3 Söhne:
Johann Christian,
Johann Aegidius,
Johann Nicolaus,
von denen wiederum 5 Söhne, 7 Enkel und ein Urenkel bekannt geworden sind.

Christop
1613—16

IV.

Georg Christoph, 1614—1697, Cantor zu Schweinfurt, hatte 3 Söhne:
Johann Valentin,
Johann Christian,
Johann Georg,
von denen aus der Nachkommenschaft des älteren 3 Söhne und ein Enkel bekannt geworden sind.

Johann Amb
1645—1695, J.
Vater, Hof- und
Musikus zu E

V.

Johann Christoph, 1617—1698 oder 1699. Organist und Schul-Collega zu Ohrdruff, erster Lehrer und Erzieher J. S. Bach's, hatte 5 Söhne:
Tobias Friedrich,
Johann Bernard,
Johann Christoph,
Johann Heinrich,
Johann Andreas.

Johann J
1682 — Todesj
kannt. Musikus i
dischen Diensten,
Hof- und Kamme
zu Stockho

ı Söhnen Johann Sebastian Bachs.

zarn nach Thüringen ein.

.... **Bach**, Teppichmacher, hatte 3 Söhne.

Heinrich. 1615—1692, Raths-Musikus zu Schweinfurt, später
k zu Arnstadt, hatte 3 Söhne, unter diesen:

Johann Christoph. 1643—1703, Hof- und Stadt-Organist in Eisenach, berühmter Orgelspieler und großer Contrapunktist.

:

Johann Michael, Vater der Maria Barbara, J. S. Bach's erster Gattin, gestorben 1720.

Johann Christoph, 1645—1694, Zwillingsbruder des Johann
mbrosius, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt, hatte 2 Söhne, unter ihnen:
Johann Ernst, Sebastian's Nachfolger als Organist zu Arnstadt.

Johann Sebastian, geboren am 21. Mai 1685, gestorben am
28. Juli 1750, hatte 12 Söhne:

Wilhelm Friedemann	1710—1784.
Johann Christoph	1713, starb in demselben Jahre.
Carl Philipp Emanuel	1714—1788.
Johann Gottfried Bernard	1715—1739.
Leopold August	1718, starb muthmaßlich in demselben Jahre.
Gottfried Heinrich	1724, starb nach 1735.
Christian Gottlieb	1725—1728.
Ernst Andreas	1727, starb in demselben Jahre.
Johann Christoph Friedrich	1732—1795.
Johann August Abraham	1733—1734.
Johann Christian	1735—1782.
David	1736—1749.

Von diesen sind von Carl Philipp Emanuel zwei Söhne, von Johann Christian ein Sohn bekannt.

Fassen wir hiernach und nach den sonst vorhandenen Nachrichten den Gesammtbestand der Familie Bach zur Zeit J. S. Bachs zusammen, so ergiebt sich, daß in der vierten Generation, in welcher er lebte, nicht weniger als 18 männliche Glieder zeitweise mit deren 9 der dritten Generation zu gleicher Zeit vorhanden waren, und daß die fünfte Generation einschließlich der Söhne J. S. Bachs 30 neue Glieder hinzugefügt hat, von denen freilich mehreren ein nur kurzes Leben beschieden war. Zur Blüthezeit unsres Meisters lebten zwischen fünfundzwanzig und dreißig Seiten-Verwandte Glieder, welche sämmtlich in Thüringen, Franken und Sachsen als Organisten angestellt waren, oder als Musiker fungirten.

Daß eine solche Familie nicht schon vor J. Sebastian einen viel ausgebreiteteren Ruf gehabt und selbst mit Rücksicht auf ihre Kunst in höhere Lebenssphären aufgestiegen war, hat an sich etwas Ueberraschendes.

Mitzler, der erste Biograph Bachs, schreibt dies dem Umstande zu, daß „jene braven Männer und ehrlichen Thüringer," von Natur genügsam, mit ihrem Vaterlande und ihrem Stande so zufrieden gewesen seien, daß sie nicht daran gedacht hätten, außerhalb des Landes, ihres Amts und ihrer Familie ihr Glück zu suchen. Sie hätten den Beifall der Herren, in deren Gebiet sie geboren worden, und einer Menge treuherziger Landsleute, die sie umgaben, höher geachtet, als den ungewissen, mit Mühe und Kosten zu suchenden Ruhm, und den Umgang mit neidischen Ausländern. Wir haben gesehen, daß Johann Christoph Bach, gewiß der ausgezeichnetste der Vorfahren Johann Sebastians, und ein in jedem Falle hervorragender Tonsetzer

im Gebiete der kirchlichen Musik, aus diesem Grunde seinen Zeitgenossen, die nicht seiner unmittelbaren Umgebung angehörten, fast unbekannt geblieben war. Wie gering aber der Trieb gewesen sein mag, ihre Kunst und sich selbst nach außen hin und in weiteren Kreisen geltend zu machen, innerhalb der großen Familie fühlten sie das Bedürfniß, mit einander fortzuschreiten, von einander zu lernen, den alten Zusammenhang nicht verloren gehen zu lassen.

Es bestand unter ihnen eine außerordentliche Anhänglichkeit, welche nicht wenig durch die gleichmäßigen Interessen an der Kunst und die Gleichartigkeit ihrer bürgerlichen Stellung gehoben gewesen sein mag.

Bei der großen Ausbreitung der Verwandtschaft, und da doch nicht Alle an einem Orte bei einander lebten und leben konnten, hatten sie das Bedürfniß, sich wenigstens einmal im Jahre zu sehen. Um dies möglich zu machen, bestimmten sie einen gewissen Tag (in ähnlicher Art, wie die unter adligen Familien von großer Ausbreitung jetzt gebräuchlich gewordenen Geschlechtstage), an welchem sie sich sämmtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mußten.

Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen und sich außer Thüringen auch hin und wieder nach Ober- und Niedersachsen, sowie in Franken verbreitet hatte, setzten sie diese ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Zu Versammlungsorten wurden gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt bestimmt. Die Musik war es, mit deren gemeinschaftlicher Uebung sie sich die Zeit während dieser Zusammenkünfte kürzten. Da die jedesmal zahlreiche Gesellschaft aus lauter Cantoren, Or-

ganisten und Stadtmusikanten bestand, die sämmtlich mit der Kirche zu thun hatten, und es überhaupt damals noch in der bürgerlichen Gewohnheit begründet war, Gesang und Gebet als Familien-Gebrauch zu betrachten, überhaupt alle Dinge mit der Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral gesungen. Aber die große Musikanten-Familie wollte nicht, wenn sie bei einander war, nur im Ernst und in der Andacht mit einander leben. Man ging daher demnächst zu Scherzen über, die häufig sehr gegen den andächtigen Anfang abstachen. Man sang dann Volkslieder, theils possirlichen theils schlüpfrigen Inhaltes mit einander aus dem Stegreif, so, daß zwar die verschiedenen extemporirten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme anderen Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporirter Zusammenstimmung Quodlibet und konnten nicht nur selbst recht von ganzem Herzen dabei lachen, sondern erregten auch ein eben so herzliches und unwiderstehliches Lachen bei jedem, der sie hörte.

Wie wir gesehen, hat die Familie Bach auch vor Johann Sebastian schon Tonsetzer von hervorragendem Range aufzuweisen gehabt. Leider ist von ihren Arbeiten verhältnißmäßig wenig überliefert worden. Indeß hatte Carl Philipp Emanuel aus dem Nachlaß seines Vaters eine unter dem Namen des Alt-Bach'schen Archivs bekannte Sammlung von Compositionen erhalten, welche sich theilweise im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet.

Wie beschränkt auch ihr Inhalt im Vergleich zu der

großen Masse von Tonwerken erscheinen mag, welche jener zahlreiche Kreis von Organisten, Cantoren und Musikern in anderthalb Jahrhunderten hervorgebracht haben muß, so giebt sie doch Zeugniß von dem Fleiße, dem Wissen und Können derselben.

In dem Verzeichniß des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach (Hamburg 1790) ist diese merkwürdige Sammlung folgendermaßen bezeichnet:

„Alt Bachisches Archiv
bestehend
in folgenden Singstücken, Chören und Motetten von Johann Christoph Bach, Organisten zu Eisenach bis 1703, Johann Michael Bach, Johann Christophs Bruder und Johann Sebastians Schwiegervater, Organist im Amte Gehren, Georg Christoph Bach, Cantor in Schweinfurt 1689 und anderen, in verschiedenen Stimmen vortrefflich gearbeitet.

Es erhub sich ein Streit ꝛc. Ein Singstück mit 22 Stimmen von Johann Christoph Bach (in der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Meine Freundin, wie bist Du so schön ꝛc. Ein Hochzeitsstück in 12 Stimmen, von demselben.

Der Gerechte, ob er gleich ꝛc. Motette mit 9 Singstimmen und Fundament, von demselben.

Lieber Gott, wecke uns ꝛc. Motette mit 8 Singstimmen in 2 Chören und Instrumenten, von demselben, 1672.

Mit Weinen hebt sich's ꝛc. Für 4 Singstimmen und Fundament, von demselben 1691.

Ach, daß ich Wassers genug ꝛc. Für den Alt, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Baß, von demselben.

Es ist nun aus ꝛc. Sterbe-Arie für 4 Singstimmen von demselben.

Ich weiß, daß mein Erlöser ꝛc. Motetto mit 5 Singstimmen und Fundament von Johann Michael Bach (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Ach wie sehnlich wart ich ꝛc. Für den Discant, 5 Instrumente und Fundament, von demselben.

Das Blut Jesu Christi ꝛc. Mit 5 Stimmen von demselben, 1699.

Auf, laßt uns den Herren loben ꝛc. Für den Alt und 4 Instrumente, von demselben.

Nun hab ich überwunden ꝛc. Für 8 Singstimmen und 2 Chören, von demselben 1679.

Herr, wenn ich Dich nur habe ꝛc. Mit dem Choral: Jesu, Du edler ꝛc. Für 5 Singstimmen, von demselben.

Siehe, wie fein und lieblich ꝛc. Mit 2 Tenoren, 1 Baß, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Fundament, von Georg Christoph Bach, 1689, (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Unser Leben ist ein Schatten ꝛc. Mit dem Choral: Ich weiß wohl, daß unser Leben ꝛc. Mit 9 Singstimmen in 2 Chören von J. Bach (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Nun ist Alles überwunden ꝛc. Arie für 4 Singstimmen. Arnstadt 1686.

Ich lasse Dich nicht ꝛc. Motetto für 4 Singstimmen und Fundament.

Sei nur zufrieden ꝛc. Ein Chor mit 8 Singstimmen und 4 Instrumenten.

Weinet nicht um meinen Tod ꝛc. Aria für 4 Singstimmen 1699.

Die Furcht des Herrn ꝛc. Für 9 Singstimmen und 5 Instrumenten."

Gerber besaß *) seiner Zeit einen, 246 Seiten starken Folianten aus dem Nachlaß dieser berühmten Thüringischen Organistenfamilie, mit 101 schön und correct geschriebenen figurirten und fugirten Chorälen für die Orgel, wovon manchem noch überdies 15 bis 20 Veränderungen zugesetzt waren, so daß das Ganze mehr als 500 Vorspiele enthalten hat, welche, wie er wörtlich sagt, „alle von den besten Meistern der goldenen Orgelzeit gesetzt waren, als die Harmonie schon in ihrem höchsten Glanze stand, und die Melodie sich so eben aus der Morgendämmerung erhoben hatte, das heißt von 1680 bis 1720." Unter diesen Chorälen befanden sich solche von Johann Bernhard Bach, Johann Christoph Bach, Johann Michael und Johann Sebastian Bach.*)

Gerber sagt hiebei: „Was den Johann Christoph Bach betrifft, so finde ich nur noch 8 Stücke, deren doch einige noch eine Anzahl Variationen hinter sich haben, von seiner Arbeit in dieser Sammlung. Doch zeichnen sie sich schon durch den edlen, schönen, singenden Gang der Stimmen unter einander und durch das Leichte, Ungezwun-

*) Gerber a. a. O., S. 208.

*) Außerdem von Böhm, Buttstädt, Buxtehude, Fischer, Holland, Kuhnau, Pachelbl, Pestel, Rosenmüller, Zachau u. A.

gene bei der Führung seiner Themas und der Modulirung seiner Fugen so aus, daß man bald den Löwen an den Klauen erkennen kann."

Unter denselben Chorälen waren 72 verschiedene fugirte und figurirte Choral-Vorspiele von Johann Michael Bach zu Gehren, wovon manchem noch 6, 8, 10 Variationen folgten.

In der Königlichen Bibliothek zu Berlin befinden sich außer den bereits oben genannten Werken noch

2 Cantaten von Johann Michael Bach,

1 Cantate und 1 kleine Messe von Johann Nicolaus (1669—1740).

1. Cantate, 4 Motetten, 1 Sing-Chor und 1 Sarabande von Johann Christoph,

3 Instrumental-Stücke von Johann Bernhard,

17 Kirchen-Cantaten von Johann Ludwig (1677—1730), von denen 12 zum großen Theil von J. S. Bach copirt sind, ferner von demselben eine Trauer-Musik auf Herzog Ernst Ludwig von Meiningen und eine Ouvertüre.

Aus dieser Darstellung des Ursprungs und der Fortbildung dieser großen Künstler-Familie wird man unschwer erkennen, daß Johann Sebastian, einer der fruchtbarsten und ausgezeichnetsten Tonsetzer, die je gelebt haben, der größeste Contrapunktist und Orgelspieler aller Zeiten, nicht ohne eine lange, verschiedene Generationen hindurch währende Vorbereitung in die Sphäre der Welt getreten ist, die ihn zu dem großen Manne machen sollte, zu dem die Natur ihn bestimmt hatte. Die musikalische Anlage lag seit anderthalb Jahrhunderten in dem Blut seiner Familie. Orgelspiel, Kirchengesang, Contrapunkt, diese

Grundbedingungen der kirchlichen Musik jener Zeit, waren in seiner Umgebung zu Hause, wie dies selten in irgend einem Verwandtenkreise vorgekommen sein mag. Unter ihnen war er in frühster Jugend aufgewachsen, mit ihnen war sein Geist gereift, hatte seine Natur sich gesetzt. Hätte er auch gewollt, er hätte nichts Anderes werden können, als ein vorzugsweise und vor Allem der evangelischen Kirchenmusik ergebener Jünger. Mit seinem großen und festen Willen und den außerordentlichen Anlagen, welche die Natur ihm verliehen hatte, mußte er sich aber weit hinaus über seine Umgebung und über Alles erheben, was in der Richtung seines Wesens bisher in und außerhalb seiner Familie vorhanden gewesen war.

III.

Jugend und erste Lehrzeit J. S. Bachs.

Leider sind die Nachrichten sehr lückenhaft, welche uns über die ersten Schicksale und den Bildungsgang seiner Jugend Auskunft geben. Derselbe Mangel begleitet auch einen nicht geringen Theil seiner späteren Lebensgeschichte. Bachs Werke kennen wir in sehr großer Zahl, aber wir wissen verhältnißmäßig nur von wenigen mit Sicherheit, wann sie entstanden sind. Ganze Jahre seines vielbewegten und reichen Lebens stehen vor uns da, ohne daß wir ihnen durch Thatsachen ein festes Gepräge aufdrücken könnten. Die Zeit, in der er lebte, so schreibelustig man nach gewissen Seiten hin sein mochte, war eben nicht die Zeit der Biographieen und literarischen Nachrichten.

Am 16. Mai 1685 hatte Johann Sebastian das Licht der Welt in jenem reizenden thüringischen Städtchen erblickt, wo sein Vater als Hof-Organist fungirte. Von den Höhen der laubgekrönten Berge blickte ernst und bedeutungsvoll die alte Burg auf seine Wiege herab, in der der große Reformator so lange Zeit geweilt, wo er das Wort Gottes „in sein geliebtes Deutsch" übertragen, in deren zierlichen Hallen lange vor ihm die deutschen Meistersänger

mit Liedern und Gesängen gekämpft und gestritten hatten. Eine Natur voll Reiz und sanfter Lieblichkeit umgab die Stätte, welche das junge Leben sich erschließen sah, deren liederreiche Pracht noch jetzt den Wanderer von nah und fern entzückt, deren mystische Sagen die überquellende Phantasie weit über Zeit und Raum hinausführen.

Die Sicherheit eines bescheidenen Einkommens seiner Eltern mag den ersten Lebensjahren unseres Meisters eine gewisse Ruhe und Ordnung gewährt haben. Lange sollte dies dem sich entwickelnden Knaben nicht vergönnt bleiben. Als sein Vater 1695 starb, war das verwaiste Kind, — die Mutter war schon früher heimgegangen — noch nicht volle zehn Jahre alt. Bei dem Hange der Mitglieder seiner Familie, in und miteinander in stiller Bescheidenheit die Organisten- und Musikanten-Stellen im Thüringer Lande als das höchste Ziel ihrer Wünsche zu betrachten, muß es als ein besonders glückliches Geschick anerkannt werden, daß dies arme Kind schon in so früher Jugend von den nächsten Banden gelöst wurde, welche auch ihm jenen Hang nach einer zufriedenen Häuslichkeit in beschränktem Berufskreise hätten einimpfen können. Sein älterer Bruder Johann Christoph, Organist und Schul-College zu Ohrdruff, nahm ihn zu sich. Bei ihm erhielt er den ersten Unterricht im Klavierspiel und muthmaßlich auch im Gesang. Die in der Bach'schen Familie so hervortretende Anlage zur Musik zeigte sich bald genug. Die ihm aufgegebenen Uebungsstücke wußte er mit Leichtigkeit auswendig zu spielen. Diese trockene Musik ließ ihn unbefriedigt. Er strebte danach, weiter zu kommen, seine Lernbegierde und sein Talent an Schwererem zu üben.

Sein Bruder war im Besitz eines geschriebenen Hefts, in welchem Klavierstücke damals berühmter Meister, als Frohberger, Fischer, Kerl, Pachelbl, Buxtehude, Bruhns, Böhm*) enthalten waren, und auf die Sebastian Bach seine Wünsche gerichtet hatte. Es wurde ihm aber, entweder weil der ältere Bruder die außerordentliche Begabung des Knaben verkannte, oder den ihm nöthigen Lehrgang nicht richtig beurtheilte, oder weil er durch die den Organisten jener Zeit gebräuchliche Geheimnißkrämerei vor dem jüngeren Bruder die Elemente der Kunst verborgen halten wollte, welche in jenen Stücken niedergelegt waren, die Bitte abgeschlagen, aus diesem Buche spielen zu dürfen. Doch der Trieb, den von früh aus die Natur in den Menschen legt, um, bewußt oder unbewußt, einem gewissen Ziele entgegen zu streben, läßt sich bei starken Geistern durch Maßregeln des Zwanges und der Härte nicht unterdrücken. Was ihm in Gutem nicht erlaubt wurde, das wußte der kleine Sebastian sich durch List zu verschaffen.

---

*) Frohberger war 1635 zu Halle geboren, wurde Hof-Organist Kaiser Ferdinand III. und starb zu Mainz im Jahre 1690.

J. C. Fischer war Kapellmeister des Markgrafen zu Baden, lebte noch im Jahre 1720 und war einer der stärksten Klavierspieler seiner Zeit.

J. C. Kerl war 1625 in München geboren und starb daselbst 1690 als Kapellmeister des Kurfürsten von Bayern.

Pachelbl, 1635 zu Nürnberg geboren, war zuletzt Organist an der St. Sebalds Kirche daselbst und starb dort 1706.

Buxtehude wird später besonders erwähnt werden.

Bruhns, zuletzt Organist in Husum, war geboren zu Schwabstadt 1666, gest. 1697.

Böhm, Organist an der St. Johannis Kirche zu Lüneburg, war ein vorzüglicher Orgelspieler und Componist vortrefflicher Choralvorspiele. Er soll im Jahre 1728 noch gelebt haben.

Nachts, wenn im Hause Alles zu Bett war, holte er das kostbare Heft aus dem nur mit Gitterthüren verwahrten Schranke, in dem es lag, indem er mit den kleinen Händen durch das Gitter langte und das in Papier geheftete Buch zusammenrollte. Bei Mondschein, da er kein anderes Licht hatte, schrieb er es mühsam in seinem Kämmerchen ab. Es erging ihm am Anfang seiner Lehr- und Lernzeit wie seinem großen Zeitgenossen Händel, der mit ihm am Abende seines Lebens auch das Schicksal der Erblindung theilen sollte*).

Nach sechs Monaten mühsamer Arbeit hatte Sebastian seine Abschrift beendigt. Aber es konnte nicht fehlen, daß der unbarmherzige Bruder bemerkte, was geschehen war. Mit grausamer Strenge nahm er dem unglücklichen Knaben den mit so schwerer Mühe errungenen Schatz wieder ab. Erst nach dem Tode dieses Bruders erhielt er seine Arbeit zurück. Dieser Tod scheint noch in demselben Jahre (1698 oder 1699) erfolgt zu sein**). Sebastian war damals etwa 14 Jahre alt. Mit diesem Todesfall war er ganz frei, auf sich selbst angewiesen. Er mußte, so jung er war, für seine weitere Existenz Sorge tragen. Die enge Heimath, welche so viele Vorgänger aus seiner Familie genährt, aber auch ihre ausgezeichneten Eigenschaften in der

*) Händel war verboten worden, Klavier zu spielen. Eine gütige Hand hatte ihm geholfen und ihm ein kleines Clavichord unter dem Dache verborgen aufgestellt, auf dem er des Nachts üben und spielen konnte, wenn Jedermann im Hause zu Bette war.

**) In den Zusätzen und Erläuterungen zu dem Geschlechts-Register der Familie Bach und in diesem selbst gibt Hilgenfeld den 22. Februar 1721 (S. 17) als den Todestag Johann Christoph Bachs an. In diesem Falle hätte Sebastian freilich sehr lange auf diese Zurückgabe warten müssen.

Stille eines kleinbürgerlichen Lebens hatte verkommen lassen, war nicht das Feld, auf dem er sich fortzubringen hoffen durfte. Er war von der Natur mit einer schönen Sopranstimme begabt. Mit dieser Empfehlung und mit den so mühsam errungenen musikalischen Vorkenntnissen ausgerüstet, wanderte er in Begleitung eines früheren Schulkameraden, Namens Erdmann, der später Kaiserlich Russischer Resident in Danzig wurde, vielleicht auf dessen Anregung und mit seiner Unterstützung, nach Lüneburg, wo er als Discantist bei dem Chor des Michael-Gymnasiums ein Unterkommen fand. Hier sah er andere, fremde Menschen, trat in neue Verhältnisse ein. Das bunte wechselnde Leben streifte mit seinen schillernden Farben an ihm vorüber. Sein Geist ward lebendig und seine Lebendigkeit fand Nahrung. Dem dortigen Aufenthalt hat er jedenfalls die höhere Schulbildung zu verdanken, welche ihm in reiferen Jahren so sehr zu statten gekommen ist. Aber was ihm den Eintritt dort erleichtert hatte, sollte nicht lange mehr seine Stütze sein.

Mitzler*) erzählt, daß er einige Zeit nach seinem Eintritt in das Gymnasium, als er einst im Chore gesungen, wider sein Wissen und Willen bei den Soprantönen auch zu gleicher Zeit die tiefere Octave habe hören lassen und daß er demnächst acht Tage lang nicht anders als in Octaven habe reden und singen können, worauf er seine schöne Stimme verloren habe. Dies mochte ihn in große Verlegenheit versetzt haben. Indeß verblieb er auf der Schule zu Lüneburg, wo er sich drei Jahre lang eifrig mit

*) Musikalische Bibliothek Thl. I. des 4. Bandes S. 161.

Fortsetzung seiner Studien, dem Klavier- und Orgelspiel beschäftigte und in freien Stunden auf der Violine übte*). Nach der Heimath scheint es ihn nicht zurückgezogen zu haben. Lüneburg, obschon nicht eben an der Straße des Weltverkehrs belegen, lag doch mehr im Mittelpunkte jener Orte, wo der lebendige Geist des Knaben Nahrung und Anregung finden konnte. Keine Mühe, kein Opfer war ihm zu groß, um zu lernen, zu hören, sich heranzubilden. Es ist nicht bekannt geworden, auf welche Weise er sich die ihm nothwendigen, wenn auch nur nothdürftigsten Subsistenzmittel verschafft habe. Dürftig genug mag es ihm ergangen sein. Dennoch fand er Mittel, um öfter zu Fuß nach dem etwa 5 Meilen entfernten Hamburg zu kommen. Hamburg war zu jener Zeit das goldene Land für die deutsche Musik. Hier in der reichen Handelsstadt hatte seit mehr als 40 Jahren unter Reinhard Kaiser das deutsche Singspiel seine ersten reichglänzenden Blüthen getrieben. Von nah und fern strömte die Menge herbei, um die Pracht und den stolzen Schwung des musikalischen Dramas zu bewundern, das sich, während die fürstlichen Höfe jener Zeit nur dem Auslande huldigten, auf die beginnende deutsche Kunst stützte. Gewiß war der Ruf dieses musikalischen Glanzes auch durch die öden Gelände und Heiden des Lüneburger Landes bis in das Innere des Michael-Gymnasiums gedrungen und hatte des jungen Schülers Phantasie mit anlockenden Bildern erregt. Auch er wollte sehen, hören, lernen, erkennen. Aber nicht die Opernbühne war es, deren Glanz ihn anzog. In dem kindlichen Ge-

*) Denkmäler verdienstvoller Deutschen S. 81.

müthe lag der ernste Keim seiner Zukunft, wurzelten die ehrenvollen Bestrebungen seiner Familie. In Hamburg lebte die Kunst des vollendeten Orgelspiels und des ernsten contrapunktischen Satzes in einem der hervorragendsten Kunstgenossen jener und späterer Zeiten. Dorthin zog es ihn mit unwiderstehlichem Drange. Was waren für ihn die Entbehrungen, denen er bei seinen geringen Mitteln sich unterziehen mußte? Vor Allem wollte er in stiller Verborgenheit (denn die alten Meister auf der Orgel hüteten sich wohl, ihre Kunst wissentlich auf andere zu übertragen) dem Orgelspiel des berühmten Organisten an der Katharinen-Kirche, des damals schon dem Greisenalter nahen Johann Adam Reinken läuschen, dem er in späteren Jahren noch einmal in Hamburg begegnen sollte. Wie übel es ihm hierbei oft ergangen sein mußte, läßt sich leicht ermessen. Da er sich einst länger dort aufgehalten hatte*), als es seine Mittel erlaubten, hatte er bei seiner Rückwanderung nach Lüneburg nicht mehr als ein paar Schillinge in der Tasche. Noch hatte er die Reise nicht beendet, als ihn eine starke Eßlust anwandelte und er vor einem Wirthshause Halt machte, wo er Gelegenheit hatte, unter dem anziehenden Geruch, der aus der Küche zu ihm herausdrang, das Mißverhältniß seines Appetits zu seinem Geldbeutel in Betracht zu ziehen. Gewiß mag sein Aeußeres dem wenig erbaulichen Zustande seiner Lage entsprechen und etwaige Beobachter mit Mitleid erfüllt haben. Mitten in seinen trostlosen Betrachtungen über den Unterschied zwischen dem Wollen und dem Können hörte er, daß ein

*) Kuhnau, die blinden Tonkünstler S. 5.

Fenster geöffnet wurde und sah ein paar Häringsköpfe auf die Straße hinauswerfen. Der Anblick der Ueberbleibsel dieser in seinem Vaterlande Thüringen so hoch geschätzten Thiere ließ ihm das Wasser im Munde zusammenlaufen. Er zögerte nicht, sich derselben zu bemächtigen. Kaum hatte er angefangen, sie zu zergliedern, als er mit verwunderndem Erstaunen in einem jeden Kopfe einen dänischen Dukaten versteckt fand. Dieser Fund setzte ihn in den Stand, nicht nur dem Augenblicke sein Recht zu Theil werden zu lassen, sondern gab ihm auch die Mittel, mit mehrerer Gemächlichkeit eine neue Wallfahrt nach Hamburg zu unternehmen. Merkwürdiger Weise, setzt der Erzähler dieser Geschichte hinzu, hat der unbekannte Wohlthäter, der ohne Zweifel am Fenster gelauscht haben wird, um den Erfolg seiner artigen Ueberraschung zu verfolgen, nicht Neugierde genug gehabt, um den Finder und dessen Eigenschaften näher kennen zu lernen.

In gleicher Weise wie nach Hamburg zog er mehrere male nach dem noch entfernteren Celle, wo der damals residirende Herzog eine meist aus Franzosen zusammengesetzte Hofcapelle hielt, welche eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte und in welcher der neue Geschmack der französischen Musik cultivirt wurde, den der junge Bach auf diese Weise kennen lernte. So blieb er unter Studien und Wanderungen bis zum Jahre 1703 in Lüneburg. Seinen in den sächsischen Landen so zahlreichen Verwandten mochte er es zu danken haben, daß er demnächst eine Stelle als Violinist bei der herzoglichen Hof-Capelle zu Weimar erhielt, die ihn nothdürftig zu ernähren vermochte.

IV.

Arnstadt, Mülhausen und Weimar.

So hatte J. S. Bach mit dem 18. Jahre seines Lebens die Lehrjahre beendet und konnte anfangen, die ersten Bausteine zu dem Tempel des Ruhmes zusammen zu tragen, den er sich in einem langen und mühevollen Leben in seinen Werken mit so glänzender Pracht aufgeführt hat. Er muß schon zu jener Zeit ein gewisses Ansehen als Musiker, große Geschicklichkeit im Orgelspiel und ziemliche Kenntniß als Contrapunktist gehabt haben. Denn noch in demselben Jahre ward er für die Organistenstelle an der Neuen Kirche zu Arnstadt berufen, jener uralten thüringischen Stadt*), wo bereits drei Mitglieder seiner

*) An Stelle dieser Neuen Kirche hatte früher die aus dem 9. Jahrhundert stammende St. Bonifacius-Kirche auch Sophien-Kirche genannt, gelegen. Am 7. August 1581 war dieselbe bei Gelegenheit einer großen Feuersbrunst mit eingeäschert worden und der Platz, auf dem sie gestanden, hatte gerade hundert Jahr wüst gelegen. Da sprach (im Jahre 1661) M. Augustin Fasch, Archidiaconus zu Arnstadt, in der am 7. August jeden Jahres abzuhaltenden Brand- und Bußtags-Predigt: „Viele sind in jetziger Zeit bedacht, wie sie ihre Häuser bauen und füllen mögen. Gotteshäuser aber und Schulhäuser achten sie so viel als nichts, und sollten sie gleich über den Haufen fallen. Es stehet uns noch vor Augen die wüste Bonifacii Kirche. Des Herren Sturm hat darüber gerufen mit grausamem Donner, worein

Familie mit Ehren als Organisten fungirt hatten. Das Orgelwerk dieser Kirche war ganz neu, so eben erst vollendet und der Kirche übergeben worden. Es war von dem Orgelbauer Joh. Friedr. Wander zu Mühlhausen erbaut und wurde für so schön befunden, daß der Rath zu Arnstadt dafür einen recht tüchtigen Organisten zu gewinnen getrachtet hatte*). Auf Empfehlung seiner in Arnstadt

---

ehemals ein gräulicher Schlag geschehen, daß die Steine hin- und hergefahren rc. (Dieser Schlag hatte die Ruinen der Kirche im Jahre 1617 am 8. Juli, Mittags 2 Uhr getroffen.) In Folge dieser Anregung wurde die St. Bonifacius-Kirche wieder aufgebaut und „Neue Kirche“ genannt. Der Bau war 1676 begonnen worden. Am 24. April 1683 hielt der Superintendent D. Tenzel darin die Weihe-Predigt und fand der erste Gottesdienst statt. Eine Orgel erhielt die Kirche aber erst im Jahre 1703.

*) Die Disposition zu diesem neuen Orgelwerke war folgende.

A. Oberwerk, Manual.

1. Principal 8′ von 14löth. Zinn.
2. Viola di Gamba 8′ von 8löth. Zinn.
3. Quintadön 16′ von 8löth. Zinn.
4. Grobgedackt 8′
5. Quinte 6′
6. Octava 4′
7. Mixtur 4′
8. Gemshorn 8′
9. Cymbal dopp.
10. Trompete 8′

(4.–10. sämmtlich von Metall.)

11. Tremulant.
12. Cymbalstern.

Pedal-Bässe.

1. Princip. Baß. 8′ von 14löth. Zinn.
2. Subbaß 16′ von Holz.
3. Posaunenbaß 16′ von Holz.
4. Cornetbaß 2.

Hierzu kommen Manual-Koppel und Pedal-Koppel.

lebenden Vettern, denen noch vor nicht zu langer Zeit Heinrich Bach, in gutem Andenken stehend, angehört hatte, war die Wahl auf Sebastian Bach gefallen, der sein Amt am 1. Juli 1703 antrat, und so der erste Organist an dieser Kirche war.

Die Stelle beschäftigte ihn, wie wir weiter unten sehen werden, nicht übermäßig, und er hatte Zeit und Muße, seinem inneren Triebe zur Vervollkommnung zu folgen, sich ganz seiner Kunst hinzugeben. Ueber seine Anstellung daselbst erhielt er das folgende Berufungsschreiben:

„Demnach der Hochgebohrne Unser Gnädigster Herr Graff und Herr, Herr Anthon Günther der vier Graffen des Reichs, Graff zu Schwarzburg u. s. w. Euch Johann Sebastian Bachen zu einem Organisten an der neuen Kirche annehmen und bestellen lassen, alß sollet Hochgedacht Ihre Hochgräfl. Gnaden zuvorderst Ihr treu, hold und gewärtig sein, insonderheith aber auch in eurem anbefohlenem Ambt,

---

B. Brust-Positiv.
1. Principal. 4′ von 14löth. Zinn.
2. Stillgedackt. 8′
3. Spitzflöte. 4′
4. Quinte. 3′
5. Sesquialter, doppelt.
6. Nachthorn. 4′
7. Mixtur und Fach.
(2.–7.) von Metall.

Die Manuale hatten einen Umfang von C—c‴, das Pedal von C—d, und waren die Unterkasten des Manuals und Positivs mit Elfenbein, die Oberkasten mit schwarzem Ebenholz belegt. Nach 159jährigem Gebrauch sieht diese Orgel in Folge der verdienstvollen Bemühungen des dortigen Stadt-Cantors und Organisten Stade einer Erneuerung durch den Orgelbauer Jul. Hesse zu Dachwig bei Erfurt entgegen.

Beruff, Kunst-Uebung und Wissenschaft fleißig und treulich bezeigen, in andere Händel und Verrichtungen Euch nicht mengen, zu rechter Zeit an denen Sonn- und Fest- auch Anderen zum öffentlichen Gottesdienst bestimmten Tagen in obbesagter Neuen Kirche bei dem Euch anvertrauten Orgelwerke einfinden, solches gebührend tractiren, darauf gute Acht haben und es mit allem Fleiß verwahren, da etwas daran wandelbar würde, es bei Zeithen melden, und daß nöthige reparatur beschehe, Erinnerung thun, niemanden ohne Vorbewußt des Herrn Superintendenten auf selbiges lassen, und insgemein Euch bester Möglichkeit nach angelegen sein lassen, damit Schaden verhüthet und alles in guthem Wesen und Ordnung erhalten werde. Gestalt Ihr Euch dann auch sonsten in eurem Leben und Wandel der Gottesfurcht, Nüchternheit und Verträglichkeit zu befleißigen, böser Gesellschaft und Abhaltung Eures Berufes Euch gänzlich zu enthalthen, und übrigens in allem, wie einem ehrliebenden Diener und Organisten gegen Gott, die hohe Obrigkeit und Vorgesetzten gebühret, treulich zu verhalthen. Dagegen sollen Euch zur Ergötzlichkeit zu eurer Besoldung jährlich 50 fl. und vor die Kost und Wohnung dreißig Thaler gegen Eure Quittung folgendermaßen gewährt werden, als 25 fl. aus denen Biergeldern, 25 fl. aus dem Gotteskasten und die übrigen 30 Thaler vom Hospital.

Urkundlich ist diese Bestallung unter dem Gräfl. Canzlei Secret und gewöhnlicher Unterschrift wißentlich ausgefertigt.

Sign. den 9. August 1703.

Gräffl. Schwarzb. Consistorium ꝛc."

Wie wir sehen, war die Besoldung, welche der junge Organist erhielt, eine außerordentlich geringe, selbst für jene

genügsame Zeit, kaum ausreichend für die allernothwendigsten Forderungen des gewöhnlichen Lebens. Wie sie ihn hätte ernähren sollen, wenn ihm nicht andere Einnahmen durch Unterricht und fleißige Arbeit seine Subsistenz hätten erleichtern helfen, ist schwer zu begreifen. Wohl war er gewiß seit seiner frühen Jugend nicht verwöhnt, und hatte gelernt, sich mit wenigem zu behelfen. Doch müssen wir die Vorsehung dankbar preisen, daß sie die Jugend des großen Mannes in so strenger Weise darauf hingeleitet hat, den Quell der Befriedigung aus seinem Innersten herauszuschöpfen, daß sie ihn in Arbeit und angestrengter Thätigkeit zu der ernsten Lebensbahn stählte, die nun geöffnet vor ihm lag.

Die Zeit seines Aufenthalts zu Arnstadt war die des Lernens, der inneren Fortbildung, unermüdeter Arbeit und fleißigen Vorwärtsstrebens. Der ihm obliegende kirchliche Dienst beschäftigte ihn nur in geringem Maße. Derselbe beschränkte sich auf

a) den Gottesdienst am Sonntag von 8 bis 10 Uhr,

b) die Betstunde des Montags,

c) den Gottesdienst von 7 bis 9 Uhr am Donnerstag *).

In der Kunst des Orgelspiels hatte Bach bereits eine gewisse Stufe der Vollendung erreicht. Wie er diese und den in ihm arbeitenden Geist, seine aufschwellende Ideenfülle bei der Ausübung seiner kirchlichen Amtsthätigkeit ausströmen ließ, werden wir bald erkennen. In Arnstadt finden wir ihn in den ersten Anfängen seiner späterhin so eminenten Thätigkeit als Tonsetzer.

*) J. Chr. Olearius Historia Arnstadiens. 1701. S. 54.

Ob und welchen Unterricht er in der Compositionslehre erhalten habe, ist schwer zu bestimmen. Es scheint, daß er sich im Wesentlichen aus den Arbeiten der hervorragenden Meister seiner Zeit mit eisernem Willen und unermüdetem Fleiße die Bahn selbst gesucht habe, die er späterhin so glänzend beschritt. Die Werke von Bruhns, Reinken, Burtehude, Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Strunk, Böhm, Fischer, Namen denen wir auch in den Studien Händel's begegnen*), und einiger französischer Meister, sämmtlich starker Harmonisten und Fugisten, waren die Quellen für seine Forschungen und Arbeiten. Bei der ihm angeborenen, Generationen hindurch in der Familie vererbten Anlage zur Musik und bei der gewissermaßen instinktartig in ihm liegenden Sicherheit des Blicks für die in dieser Kunst liegenden Regeln, welche von der ersten Jugend auf genährt worden war, mußte es ihm in jedem Falle leichter sein, als es vielen Anderen gewesen sein würde, durch Selbststudium vorwärts zu kommen. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß sein Entwickelungsgang, eben wohl um dieser Selbststudien willen, ein langsamer war. Während Bach, mit Recht geehrt und bewundert als Orgelspieler, auch späterhin doch immer noch ein fast unbekannter Tonsetzer geblieben war, bis er von Weimar aus seine Fit-

*) Reinken. Siehe S. 42.

Frescobaldi, Organist an der St. Peterskirche zu Rom, geboren zu Pescara 1591, war der eigentliche Vater des wahren Orgelstyls.

Pachelbel, geboren zu Nürnberg 1653, war Vicar des Organisten zu St. Stephan zu Wien, 1675 Hoforganist zu Eisenach (Vorgänger von Ambrosius Bach, Sebastian's Vater), 1680 Organist an der Predigerkirche zu Erfurt, 1690 in Stuttgart, dann in Gotha, endlich 1695 Organist zu St. Sebald in Nürnberg, starb 1706.

tige weiter zu schwingen beginnen durfte, war Händel, sein Zeit- und Altersgenosse*) schon ein Mann, dessen Wirken und Werke Antheil und Bewunderung erregten und der sich durch seine Stellung zu der Bühne in Hamburg und durch seine 1704 mit der Almira begonnene Thätigkeit als Operncomponist bereits einen glänzenden Namen erworben hatte. Freilich von Arnstatt und Mühlhausen aus würde dies schwer zu erreichen gewesen sein, selbst wenn die Reise dazu vorhanden gewesen wäre. Forkel giebt an, daß Bach als Anleitung zur besseren Ordnung seiner Ideen angefangen habe, die damals neu herausgekommenen Violinconcerte Vivaldi's für Klavier einzurichten, daß er die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherlei andere Dinge mehr dabei studirt und daß die Umänderung der für die Violine eingerichteten Gedanken und Passagen ihn auch musikalisch denken gelehrt habe**), so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten gehabt, sondern sie schon aus eigner Phantasie habe nehmen können.

---

*) Händel war am 24. Februar 1683 geboren, also nur 3 Monat älter als Bach.

**) Auf diese Weise hat Bach nicht weniger als 16 Violinconcerte Vivaldi's für Klavier bearbeitet und außerdem noch eines derselben für 4 Klaviere mit Begleitung gesetzt. Vivaldi, welcher 1743 in hohem Alter zu Venedig starb, war ein großer Violinspieler und als solcher in Deutschland und Italien sehr berühmt. Außer zahlreichen Opern und Concerten sind von seinen Compositionen besonders hervorzuheben: 12 Violin-Trios, 12 Concerte für 4 Violinen, 2 Alti, Violoncello und Continuo, 12 Violinconcerte, Violinsoli und fünfstimmige Violinconcerte.

An Fleiß und Ausdauer für solche Arbeiten fehlte es ihm freilich nicht, denn er arbeitete so anhaltend und emsig, daß er oft die Nächte zu Hilfe nehmen mußte. Was er am Tage ohne den Gebrauch des Klaviers aufgeschrieben hatte, das lernte er in der folgenden Nacht spielen.

Diese Studien in Verbindung mit seinen großen natürlichen Anlagen, der ererbten Auffassung der Musik, seinem von Anfang an ernsten Charakter und seinem kirchlichen Beruf mußten ihn nothwendiger und natürlicher Weise zur besonderen Vorliebe für den ernsten Styl und die Verarbeitung kirchlicher Motive führen.

So begann denn der junge Tonsetzer mit kleineren Versuchen die Laufbahn, die ihn späterhin so weit hinausführen sollte über die bis dahin bekannten Grenzen des für möglich und erreichbar Gehaltenen.

Das Herrschen der Form, die Unterordnung unter den Zeitgeschmack und conventionell Hergebrachtes sind in den wenigen Werken, welche uns aus jener Zeit erhalten worden, und zu denen unter Anderen das bekannte Capriccio auf die Entfernung eines Freundes gehört, leicht erkennbar. Auch hier schon treten die Blitze seines Geistes, die Sonnenblicke einer mächtigen Schöpfungskraft sichtbar hervor; aber sie sind vereinzelt, der Zusammenhang im Ganzen fehlt.

In jedem Falle ist es von hohem Interesse, zu sehen, daß der jugendliche Organist seine ersten praktischen Versuche in der Composition, wie wir ihn dereinst mit einem Choral seine glänzende Laufbahn werden schließen sehen, auch mit einem Choral begonnen, daß dieser ihn von Arnstadt aus durch sein langes, künstlerisch so reich gestaltetes Leben als treuer Gefährte begleitet hat.

tige weiter zu schwingen beginnen durfte, war Händel, sein Zeit- und Altersgenosse*) schon ein Mann, dessen Wirken und Werke Antheil und Bewunderung erregten und der sich durch seine Stellung zu der Bühne in Hamburg und durch seine 1704 mit der Almira begonnene Thätigkeit als Operncomponist bereits einen glänzenden Namen erworben hatte. Freilich von Arnstatt und Mühlhausen aus würde dies schwer zu erreichen gewesen sein, selbst wenn die Reife dazu vorhanden gewesen wäre. Forkel giebt an, daß Bach als Anleitung zur besseren Ordnung seiner Ideen angefangen habe, die damals neu herausgekommenen Violinconcerte Vivaldi's für Klavier einzurichten, daß er die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherlei andere Dinge mehr dabei studirt und daß die Umänderung der für die Violine eingerichteten Gedanken und Passagen ihn auch musikalisch denken gelehrt habe**), so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten gehabt, sondern sie schon aus eigner Phantasie habe nehmen können.

---

*) Händel war am 24. Februar 1683 geboren, also nur 3 Monat älter als Bach.

**) Auf diese Weise hat Bach nicht weniger als 16 Violinconcerte Vivaldi's für Klavier bearbeitet und außerdem noch eines derselben für 4 Klaviere mit Begleitung gesetzt. Vivaldi, welcher 1743 in hohem Alter zu Venedig starb, war ein großer Violinspieler und als solcher in Deutschland und Italien sehr berühmt. Außer zahlreichen Opern und Concerten sind von seinen Compositionen besonders hervorzuheben: 12 Violin-Trios, 12 Concerte für 4 Violinen, 2 Alti, Violoncello und Continuo, 12 Violinconcerte, Violinsoli und fünfstimmige Violinconcerte.

An Fleiß und Ausdauer für solche Arbeiten fehlte es ihm freilich nicht, denn er arbeitete so anhaltend und emsig, daß er oft die Nächte zu Hilfe nehmen mußte. Was er am Tage ohne den Gebrauch des Klaviers aufgeschrieben hatte, das lernte er in der folgenden Nacht spielen.

Diese Studien in Verbindung mit seinen großen natürlichen Anlagen, der ererbten Auffassung der Musik, seinem von Anfang an ernsten Charakter und seinem kirchlichen Beruf mußten ihn nothwendiger und natürlicher Weise zur besonderen Vorliebe für den ernsten Styl und die Verarbeitung kirchlicher Motive führen.

So begann denn der junge Tonsetzer mit kleineren Versuchen die Laufbahn, die ihn späterhin so weit hinausführen sollte über die bis dahin bekannten Grenzen des für möglich und erreichbar Gehaltenen.

Das Herrschen der Form, die Unterordnung unter den Zeitgeschmack und conventionell Hergebrachtes sind in den wenigen Werken, welche uns aus jener Zeit erhalten worden, und zu denen unter Anderen das bekannte Capriccio auf die Entfernung eines Freundes gehört, leicht erkennbar. Auch hier schon treten die Blitze seines Geistes, die Sonnenblicke einer mächtigen Schöpfungskraft sichtbar hervor; aber sie sind vereinzelt, der Zusammenhang im Ganzen fehlt.

In jedem Falle ist es von hohem Interesse, zu sehen, daß der jugendliche Organist seine ersten praktischen Versuche in der Composition, wie wir ihn dereinst mit einem Choral seine glänzende Laufbahn werden schließen sehen, auch mit einem Choral begonnen, daß dieser ihn von Arnstadt aus durch sein langes, künstlerisch so reich gestaltetes Leben als treuer Gefährte begleitet hat.

Es ist nämlich fast als gewiß zu betrachten, daß Bach, zunächst vielleicht zu eigenem Gebrauch und zur Uebung, in Arnstadt angefangen hat, diejenigen Choralvorspiele und variirten Choräle auszuarbeiten, welche er unter dem Namen „partite diverse“ aufgeschrieben hat*). Dieselben sind einfacher, ärmer als die späteren gleichartigen Arbeiten, ohne jenen eigenthümlichen Reiz der Phantasie und ohne jene bewunderswerthe Beherrschung des Stoffs, welche vom Beginn der Cöthen'schen Periode an in seinen Compositionen hervortreten.

Daneben betheiligte er sich an der Herausgabe des Freilinghausen'schen Gesangbuchs, dessen erste Auflage im Jahre 1704 herauskam. Eine große Anzahl von Chorälen (300) wurden von ihm für den Zweck dieses Werks, theils neu gesetzt, theils eigens componirt. Denn wir werden später sehen, daß Bach bei dieser Sammlung von Kirchenliedern auch als Componist von Chorälen aufgetreten ist. Seine Neigung, den Choral künstlerisch zu gestalten, hat offenbar hier ihren ersten Ausgangspunkt gefunden, und wie sehr er weiterhin in dieser Richtung Außerordentliches geleistet haben mag, — die Grundlage ist in Arnstadt gelegt worden.

Es scheint, daß er dem Strome seiner Ideen während des Gottesdienstes oft einen zu freien Lauf gelassen habe. In einer Lebensskizze des großen Tonmeisters von Friedrich Beisker**) findet sich die Bemerkung, daß die dortige Kirchengemeinde, ergriffen von dem wundersamen, nie gehörten Orgelspiele Bach's, öfters vergessen habe, in den Gesang

*) Die ersteren derselben waren bloß mannaliter gesetzt. Das obligate Pedal hat Bach erst später zu benutzen angefangen.

**) Urania 1861. 18. Jahrgang. Nr. 2, S. 17.

einzufallen. Dagegen sagt das über seine Art und Weise die Choräle zu spielen aufgenommene amtliche Protokoll mit größerer Wahrscheinlichkeit, daß die Gemeinde dadurch „confundiret worden."

Dem Gräflichen Consistorio zu Arnstadt mochte diese seine Art, den Kirchengesang zu begleiten, nicht eben passend erscheinen. Man war gewohnt, die Weisen in einfacher Art gespielt zu vernehmen. Es verlangte Niemand darnach, die künstlerische Gewandtheit, die dem Gewöhnlichen sich abwendende Phantasie des Organisten bei seinen gottesdienstlichen Verrichtungen kennen zu lernen. Daher entstanden Streitigkeiten zwischen ihm und der Kirchenbehörde. Auch der Schülerchor, der die Choräle zu singen hatte, scheint sich in die neue Weise der Begleitung des Gesanges und in die Bereicherung der Kirchenmusik durch neue Wendungen, Gedanken und kunstvolle Veränderungen nicht haben finden zu können und mit dem dirigirenden Musiker scheinen vielfache Differentien eingetreten zu sein. Inzwischen war Bach von dem Verlangen ergriffen worden, den berühmten Orgelspieler Dietrich Buxtehude an der Marienkirche zu Lübeck zu hören, desselben, dessen Ruf im Jahre 1703, also zwei Jahre früher, Händel zu einer Reise eben dorthin veranlaßt hatte. Händel hätte diese schöne Organistenstelle erheirathen können, wenn er ihr seine Freiheit und Zukunft hätte opfern wollen. Bach wollte „ein und anderes in seiner Kunst begreifen". Er erbat und erhielt im Jahre 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub. Zu Fuß trat er die weite Reise von etwa 60 Meilen in rauher Jahreszeit an. Einmal an Ort und Stelle, mochte es ihm schwer geworden sein, sich von dort zu trennen, wo er gewiß viel-

fache Nahrung für sein umfassendes Streben gefunden hatte. Aus den vier Wochen wurde mehr als ein Vierteljahr. Während Händel bei seiner Anwesenheit in Lübeck „mit vielen Ehrenerweisungen und Lustbarkeiten" gefeiert wurde, war sein bescheidener Kunstgenosse in einem Winkel der Kirche verborgen ein heimlicher Zuhörer des berühmten Orgelspielers. Er mochte in seinen armen Verhältnissen schwerlich daran denken, daß er sich die reich dotirte Stelle durch eine Heirath mit Buxtehude's Tochter erkaufen könne. So blieb er auf den Eifer für jene stillen Studien angewiesen, zu welchen er früher nur mangelhafte Gelegenheit gefunden hatte.

Wohl mochte er angefangen haben, die Ahnung seiner Zukunft in sich herum zu tragen. Er begann an deren Entwickelung zu arbeiten.

Die gänzliche Erschöpfung seiner bescheidenen Mittel, mehr als der abgelaufene Urlaub, zwang ihn den Ort zu verlassen, wo seine Begierde zu hören und zu lernen so viel Befriedigung gefunden hatte.

Als er mit Schätzen der Erfahrung und mit neuen Ideen bereichert in sein Amt zurückkehrte, wurde die Unzufriedenheit seiner Vorgesetzten bemerkbar. Nicht nur die gewiß verdiente Rüge wegen der mehr als zweimonatlichen Urlaubsüberschreitung war es, die ihm Vorwürfe zuzog, sondern auch die „wunderlichen Variationen", die er in den Chorälen angebracht hatte, kamen zur Sprache. Ebenso gab sein Verhältniß zu den Schülern, welche zu seiner Begleitung auf der Orgel in der Kirche die Musik auszuführen hatten und deren Dirigent, wie gesagt, mit seiner neuen Art die Choräle zu begleiten wenig einver-

standen gewesen zu sein scheint, dem Consistorio Veranlassung zum Einschreiten. Zum 2. Februar 1706 erhielt er eine Vorladung. Das Protocoll der stattgehabten Verhandlung ist für die Stellung des großen Tonmeisters zu seiner dort vorgesetzten Behörde und für den Einfluß der Geistlichkeit auf die technische Ausführung des Kirchen- und Choralgesanges jener Zeit merkwürdig genug.

Es lautet: *)

A.

„Johann Sebastian Bach,

Organisten an der neuen Kirche betr. wegen langwierigen Verreißens und unterlassener Figuralmusik.

Actum, den 2. Februar 1706.

Wird der Organist in der Neuen Kirche Bach vernommen, wo er unlängst so lange geweßen, und bey wem er deßhalb verlaub genommen?

Ille. Er sey zu Lübeck geweßen umb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreiffen, habe aber zuvor hievon dem Herrn Superintendent Verlaubniß gebethen

Der Superintend. Er habe nur auf 4 Wochen solche gebethen, sei aber wohl 4 mahl so lange außen blieben.

Ille. Hoffe, das Orgelschlagen würde indeß von deme, welchen er hiezu bestellet, dergestalt sein versehen worden, daß deßwegen keine Klage geführt werden könne.

Nos. Halthen Ihm vor, daß er bisher in dem Choral viele wunderliche Variationes gemacht, viele frembde Thöne

---

*) Urania 1861, S. 19 ff.

mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber confundiret worden. Er habe ins Künftige, wann er ja einen tonum peregrinum mit anbringen wolle, selbigen auch auszuhalthen und nicht zu geschwinde auf etwas Anderes zu fallen, ob. wie er bisher im Brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu spiehlen. Nächstdem sei gar befrembdlich, daß bisher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er geweßen, weil mit den Schühlern er sich nicht comportiren wolle, Dahero er sich zu erclähren, ob er sowohl Figural als Choral mit den Schühlern spiehlen wolle? denn man ihm keinen Capellmeister halthen könne. Da ers nicht thun wolle, solle ers nur categorice von sich sagen, damit andere Gestalt gemachet und jemand der dießes thäte, bestellet werden Könne.

Ille. Würde man ihm einen rechtschaffenen Director schaffen, wollte er schon spiehlen.

Res. Soll binnen 8 Tagen sich erklähren.

Eodem.

Erscheint der Schühler Rambach*) und wird Ihm gleichfals Vorhalt gethan wegen der Discordien, so bißher in der Neuen Kirche zwischen den Schühlern und dem Organisten paßiret.

Ille. Der Organist Bach habe bishero etwas gar zu lang gespiehlet, nachdem ihm aber vom Hrn. Superintend deßwegen anzeige beschehen, wäre er gleich auf das andre extremum gefallen, und hätte es zu kurtz gemachet.

Nos. Verweißen ihm, daß er letzt verwichenen Sonntags unter der Predigt im Weinkeller gegangen.

---

*) Muthmaßlich der Präfect des Schülerchors.

Ille. Sey ihm leyd, solte nicht mehr geschehen, vnd hätten ihm die Herrn Geistlichen deswegen hart angesehen. Der Organist hätte sich über ihn wegen des Dirigirens nicht zu beschwehren, indem nicht Er, sondern der Junge Schmidt es verrichtet.

Nos. Er müße sich Künftig gantz anders vnd beßer als bißher er gethan, anstellen, sonst würde das Guthe, so man ihm zugedacht, wieder eingezogen werden. Hätte er gegen den Organisten etwas zu erinnern, solle ers gehörigen orths anbringen, vnd sich nicht selbst recht geben, sondern sich dergestalt zu bezeigen, daß man mit ihm zufrieden sein Könne, welches er versprach. Ist auch hierauf dem Diener anbefohlen, dem Rector zu sagen, daß er Rambach vier Tage nach einander 2 Stunden ins Carcer gehen lassen solle."

Bach scheint sich mit der, nach obigem Protokoll in acht Tagen abzugebenden Erklärung eben nicht beeilt zu haben. Ebenso scheint es, daß er mit dem Schülerchor, der seinen Ansprüchen wohl nicht Genüge leisten und dessen Verwendung zur Figuralmusik ihm daher wohl lästig sein mochte, nicht habe musiciren wollen. Daß das Unrecht in dieser Hinsicht nicht allein auf seiner Seite war, ergaben die protokollarischen Antworten des Schülers Ramberg sehr deutlich. Dagegen hatte Bach das zu jener Zeit Unerhörte gewagt, eine fremde Sängerin in der Kirche singen zu lassen. Er erhielt daher zu seiner Verantwortung eine neue Vorladung, deren Verhandlung wie folgt protokollirt worden ist.*)

---

*) Urania, a. a. O.

„Actum den 1. November 1706.

Wird dem Organisten Bachen vorgestellet, daß er sich zu erclähren, ob wie ihm bereits anbefohlen, er mit den Schühlern musiciren wolle oder nicht; denn wenn er keine Schande es achte, bey der Kirche zu seyn, und die Besoldung zu nehmen, müße er sich auch nicht schähmen, mit den Schühlern, so darzu bestellet, so lange biß ein anderes verordnet, zu musiciren, dann es sey das Absehen, daß dieselben sich exerciren sollen, umb dereinst zur music sich beßer gebrauchen zu laßen.

Ille. Will sich deswegen schriftlich erclähren.

Nos. Stellen ihm hierauf ferner vor auß was Macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musiciren lassen?

Ille. Habe H. Uthe davon gesaget.“ *)

Offenbar war das Consistorium bei den, dem jungen Tonsetzer und Organisten ertheilten Vorhaltungen und Rügen, so weit sie nicht das Spielen der Choräle anlangte, und auch hierin bis auf einen gewissen Punkt, keineswegs im Unrecht. Daß Bach dies erkannt habe, ergiebt sich aus seinen Erklärungen in den bezeichneten Protokollen eben nicht. Gewiß war es nicht Hochmuth oder Eigensinn, wenn er mit dem Schülerchor, wie dieses eben war, nicht musiciren wollte. Bei dem tief in ihm liegenden Triebe, den Forderungen der Kirche an die Musik im weitesten Maaße Genüge zu leisten, können nur sachliche Gründe die Veranlassung gegeben haben, hiermit in so auffallender Art zurückzuhalten.

---

*) Uthe war Candidat der Theologie zu Arnstadt.

Doch erkennen wir in seinem Verhalten zu der ihm vorgesetzten Kirchenbehörde schon in dem Jünglinge dieselben Eigenschaften, welche in späterer Zeit die Stellung des gereiften Mannes schwierig gemacht haben. Sein Wesen, wie vortrefflich es an sich sein mochte, war eben von einer gewissen, mit Schroffheit verbundenen Eigenwilligkeit nicht freizusprechen.

Es scheint, als ob ihm seine Stellung zu Arnstadt im Allgemeinen nicht genügt, er sich in ihr beengt, seinen aufstrebenden Geist behindert gefühlt habe. Sein später so hervortretendes Streben, der Kirchenmusik einen höheren Schwung, erweiterte Grundlagen zu geben, war erwacht, ohne daß er nach den dargelegten Verhältnissen im Stande gewesen wäre, ihm Folge zu geben. Vielleicht auch hatte er noch andere Gründe, welche es ihm wünschenswerth erscheinen ließen, sich nach einer anderen Stelle umzusehen, welche zugleich einträglicher war, als die zu Arnstadt.

Er wollte, nachdem er 22 Jahr alt geworden war, eine eigene Familie begründen. In Arnstadt lebte mit ihm zugleich eine Verwandte, Maria Barbara Bach, die jüngste Tochter des verstorbenen Johann Michael Bach, der, wie wir gesehen haben, seiner Zeit Stadtschreiber und Organist zu Gehren gewesen war. Bach hatte den Vetter bei dessen Lebzeiten öfter besucht. Die jungen Leute hatten sich gefunden und ein Band inneren Verständnisses scheint sie enger an einander geknüpft zu haben.

Am 1. Dezember 1706 war J. Georg Ahle*) Organist zu St. Blasii in der alten Thüringischen Reichs-

*) Johann Georg Ahle war der Sohn des am 24. Dec. 1625 zu Mühlhausen gebornen und wegen seiner gründlichen Kenntnisse in—

stadt Mühlhausen gestorben, derselben Stadt, die in ihrem Schooße im Jahre 1553 den als Sänger geistlicher Lieder so berühmt gewordenen Johann Eccard hatte gebohren werden sehen, zu deren durchsichtigem Quellenspiegel jährlich nach den Weisen alter Meister mit Lob und Dankliedern gewallfahrtet wurde. Dies Mühlhausen, seit jeher eine Pflegerin des Kirchengesanges, welcher, wie das dortige Choral-Melodienbuch bezeugt „eine schöne Frucht des religiös kirchlichen Sinnes war, der seit Jahrhunderten im Orte gepflegt wurde," dem Geburtslande unsres Meisters nahe, mochte wohl die Stätte sein, an welche dieser für seine aufkeimende Wirksamkeit bessere Hoffnungen knüpfen durfte.

Sein Ruf hatte sich wohl schon damals auszubreiten begonnen und es waren ihm, wie von seinen früheren Biographen versichert wird, von verschiedenen Seiten Stellen angetragen worden.*) Er meldete sich zu dem dort erledigten Amte und ward zu Ostern 1708 zur Orgelprobe berufen, die er auch abgelegt hat.

Wir finden hierüber in den Acten des Raths von Mühlhausen aus jener Zeit folgendes verzeichnet:

„Actum den 24. May 1707.

In Conventu Parochiano, Proponeb. D. Cori, Sen. Dr. Cons. Conrad Meckbach.

Es were erinnerlich, was gestalt durch tödlichen Hintritt Hrn. Joh. George Ahle die Organistenstelle bei der

---

der Musik und seiner trefflichen geistlichen Compositionen berühmten Joh. Rudolph Ahle, welcher in der Zeit von 1649 bis 1673 Organist zu St. Blasii daselbst war.

*) Forkel über J. S. Bach S. 6. Hilgenfeld J. S. Bachs Leben und Werke S. 22.

Kirche St. Blasii erledigt worden, Solche nun zu ersetzen der Nothdurfft seyn würde, dahero zur Umfrage gestellet.

1.

Ob nicht Vor andern auff den N. Bachen von Arnstadt, so neulich auf Ostern die Probe gespielet, reflexion zu machen?

Conclusum und sey dahin zu bearbeiten, daß mit Ihme billig accordiret werde.

Zudem were Selbiger anhero zu bescheiden."

ꝛc. ꝛc. ꝛc.

So wurde Bach nach Mühlhausen berufen und mit ihm über die Bedingungen verhandelt, unter denen er das erledigte Amt einzunehmen gesonnen sein möchte.

Wie bescheiden seine Anforderungen an eine verbesserte Lage und an das Leben in Gemeinschaft mit der von ihm erwählten Gattin waren, ergiebt die nachstehende Verhandlung. Er war, in sich selbst erst im Werden begriffen, zufrieden mit Wenigem.

„Actum den 14. Juny 1707.

Coram Depututis Parochiae D. Blasii. Herr Gottfried Stüler, Herr A. E. Reiß, Herr J. C. Stephan,

accessit Hr. Joh. Seb. Bache und wurde vernommen, ob Er die bey der Kirche D. Blasii erledigte Organistenstelle antreten wollte und was Er zur Bestellung verlange.

Hr. Bach praetendiret:

85 Gul. So Er zu Arnstadt hatte

Und das Deputat Hrn. Ahle alß

3 Malter Korn,

2 Klftr. Holtz 1 Buchene nnd 1 andere.

[illegible] ge-[illegible]

[illegible] Seinen [illegible] Bewerbung [illegible] wer-[illegible] Besoldung [illegible] aus-[illegible]

[illegible] den [illegible] 1707.

[illegible] Backerodt, [illegible] hätten keine [illegible] verkürzet, [illegible] andern Herrn [illegible]

[illegible] Bedenken, den [illegible]

[illegible] Besoldung ausge-[illegible]

[illegible] Sr. M. [illegible] Nachbverwandte [illegible] Sitzen, demnach [illegible] Herrn. Joh. [illegible] Freundes vacant [illegible] haben Hrn. [illegible] Kirche zu Arnstadt [illegible] zu unserem Or-[illegible] dergestalt ange-[illegible] Magistrat treu und [illegible] waren und Bestes [illegible] Dienstverrich-[illegible] erfinden lassen,

absonderlich die Sonn-, Fest- und andere Feiertage, Seine Aufwartung früh fleißig Verrichten, das Ihme anvertraute Orgelwerk in gutem Umstande erhalten, die etwa befindlichen Mängel dem jedesmal bestellten Hrn. Vorsteher anzeigen und Vor denen reparatur und Music fleißig mit sorgen, aller guten wohlanständigen Sitten sich befleißigen, auch ungeziemende Gesellschaft und Verdächtige compagnie meiden solle, Gleichwie nun obbenannter Hr. Bache Obigem Allem nach sich gemäß zu bezeigen und zu verhalten, mittelst Handschlags verpflichet, Alß haben Ihme hiergegen zu seiner jährlichen Besoldung

85 Gulden an gelde,

das hergebrachte Deputat an

3 Malter Korn

2 Clft. Holtz 1 Buchene und 1 Eichene oder Aspen

6 Schock reisig vor die Thüre geführt anstatt des ackers, zu reichen versprochen und darob gegen Wörtlichen Bestallungs Schein unter Vorgedrücktem Cantzlei Secret außstellen lassen.

Geschehen den 15. Juny 1707.

(L. S.) E. C. d. K. f. u. d. H. R. S. M."

So war denn Bachs Aufenthalt zu Arnstadt nicht mehr von langer Dauer. Er trat sein neues Amt im July dieses Jahres an.

Eine Notiz des damahligen Kassenschreibers Schelhäße zu Arnstadt sagt über seinen Abgang von dort:

„Der Organist Herr Johann Sebastian Bach hat sein letztes quartal, Trinitatis 1707 verfallen, wegen der Neuen Kirche, empfangen den 28. Juni 1707.

Johann Schelhaße."

Sein Ausscheiden aus diesem seinem ersten Amte erfolgte nach den Akten des Raths zu Arnstadt am 29. Juni 1707 und ist hierüber folgendes Protokoll aufbewahrt worden.

„Actum den 29. Juny 1707.

Erscheint Johann Sebastian Bach, bisheriger Organist zur neuen Kirche, Berichtet, daß er nach Mühlhausen zum Organisten berufen worden, auch solche Vocation angenommen habe. Bedankte sich demnach gegen den Rath gehorsambst, vor bißherige Bestallung, und bittet um Dimission, Wollte hiemit die Schlüßel zur Orgel dem Rathe, von deme er sie empfangen, wieder überliefert haben.

D. R. Z. A."

Der Amtsnachfolger J. S. Bachs zu Arnstadt war wiederum ein Bach, Johann Ernst, seines Oheims, des Zwillingsbruders Johann Christoph, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt Sohn, geboren 1683. Dieser Vetter lebte in dürftigen Verhältnissen und hatte eine alte Mutter und eine kranke Schwester zu ernähren. Sebastian trat dem ärmeren Verwandten von seiner so dürftigen Besoldung einen Theil des letzten Quartals ab, worüber in den Stadt-Akten folgende Notiz vorhanden ist.*)

---

*) Diese und die vorhergehenden Urkunden über Bachs Stellung zu Arnstadt sind der Urania an dem oben angegebenen Ort entnommen.

Es findet sich bei der Mittheilung dieser Notizen daselbst S. 22, Jahrg. 17. 1860. die Bemerkung, daß Bach dem Johann Ernst das volle letzte Quartal abgetreten habe. Dies scheint nicht der Fall gewesen zu sein. Bach hat allerdings das letzte Trinitatis-Quartal erhoben und das Quartal Crucis dem Vetter überlassen. Bei der Verschiedenheit der den Notizen unterzeichneten Namen, und da Bach bekanntlich seine Besoldung aus zwei Kassen bezog, ist indeß anzunehmen,

„Dem Herrn Secretario berichte hiedurch, daß Herr Sebastian Bach, jetziger Organist in Mühlhausen, im July vergangenen Jahres 1707 seine Dimißion erhalten und das ihm rückständige Quartal Crucis seinem Hrn. Vetter, jetzigen Organisten in der neuen Kirche, besage deßelben ausgestellte Quittung abgetragen, wäre also der Anfang des jetzigen Organisten in der neuen Kirche vom Quartal Luciae 1707 zu machen, und ihm seine Bestallung sonder Maßgebung darnach einzurichten. Welches hiedurch attestirt.

Martin Feldhauß."

In diesem Zuge erkennt man nicht nur die ehrenwerthe und uneigennützige Gesinnung Bachs, sondern auch recht eigentlich seinen innigen Verband mit der großen Künstlerfamilie, welche in sich einen so festen Zusammenhang bewahrt hatte. Einem armen, in seine eigene dürftig datirte Organistenstelle tretenden Verwandten, der eine alte Mutter und eine kranke Schwester zu ernähren hat, überläßt er einen Theil seiner Besoldung und heirathet gleichzeitig eine seiner nächsten Verwandten, die einen Organisten zum Vater gehabt hatte.

Wenn gleich durch den langen Aufenthalt und die Erziehung unsers Meisters in der Fremde sein Blick über die engen Grenzen seiner Heimath hinaus erweitert worden war, so hatte er doch keineswegs den Sinn für die ehrenwerthen Eigenschaften seiner Familie und deren häusliche Tugenden, wie wir auch weiterhin vielfach bestätigt finden werden, verloren.

---

daß er nur den einen Theil der letzteren seinem Vetter abgetreten, den andern Theil aber selbst bezogen habe. Diese Voraussetzung thut der Verdienstlichkeit keinen Abbruch.

[illegible] bei

[illegible]

[illegible] in

[illegible]

[illegible]

[illegible]

welche unverheirathet blieb und ihren Vater überlebt hat. Nach ihr kam als der älteste der Söhne im Jahre 1710 zu Weimar geboren, Wilhelm Friedemann. Ein Zwillingspaar, welches schon im ersten Lebensjahre wieder starb, folgte diesem. Dann kam Carl Philipp Emanuel am 14. März 1714 zur Welt. Auf ihn folgte wiederum eine Tochter, welche sehr jung gestorben ist, endlich Johann Gottfried Bernhard (1715) und Leopold August (1718).

Die Hebung und Ausbildung der Kirchenmusik war in jedem Falle ein Hauptgesichtspunkt gewesen, den Bach bei Annahme seiner neuen Stelle im Auge gehabt hatte. So jung er in seinem Amte und an Jahren war, so lag doch sein Lebensgang und der Beruf seiner Zukunft in seinem Innersten klar vorgezeichnet. Kein Zufall hat ihn zu dem gemacht, was er uns geworden ist; eine innerste Naturnothwendigkeit hat ihn auf die Höhe geführt, die er im Laufe eines langen und mannigfach bewegten Lebens erstiegen. In Arnstadt hatte er, wie wir gesehen haben, seinen Ideen nicht in entsprechender Weise folgen können. Eine seiner ersten Pflichten in seinem neuen Amte war ihm, für die Wiederherstellung der ihm anvertrauten schadhaft gewordenen Orgel der Kirche zu St. Blasii Sorge zu tragen. Der Rath kam ihm hilfreich entgegen. Das Stadtarchiv von Mühlhausen meldet:

„Actum den 21. Februar 1708.

in Conventu Parochiano.

Proponeb. D. Cori Sen. Cons. Dr. Meckbach.

Es hätte der neue Organist Hr. Bache bey dem Orgelwerk der Kirche D. Blasii Verschiedene Defecte ange-

merket, wie solche zu remediren ein schriftliches Project übergeben.

levebat et quaereb.

1) Ob es projectirter maßen einzurichten,

2) Den Accord zu machen gewisse Commission zu ernennen.

3) Weile Sich zu dem kleinen Werke auf dem Singe Chor Jemandt angegeben solches an sich zu handeln Commissioni aufzugeben, mit dem Liebhaber zu schließen?

Conclus.

ad 1. Affirmativ

ad 2. denominati Hr. Vollstedt. Hr. Rieß. Hr. Seb. Bockrodt.

cum instructione, So genau zu accordiren, alß Sie können, und allenfalß das kleine Werk pro 50 Thlr. dem Orgelmacher an Zahlungsstatt anzugeben, wann mit 200 Thlr. Er das Werk zu verfertigen nicht annehmen wollte."

Die oben erwähnte Disposition, welche Bach zur Verbesserung des Orgelwerks gefertigt hatte und deren Originalschrift sich in dem Archive der Stadt Mühlhausen befindet, ist interessant genug, um sie ganz wieder zu geben. Sie lautet folgendermaßen:

„Disposition der neuen reparatur des Orgelwerks ad D. Blasii.

1. Muß der Mangel des Windes durch drey neue tüchtige Bälge ersezet werden, so da dem Oberwerke, Rückpositive und neuem Brustwercke genüge thun.

2. Die 4 alten Bälge so da vorhanden, müßen mit stärkererm Winde zu dem neuen 32 f. Untersatze und denen übrigen Bassstimmen aptiret werden.

3. Die alten Bass Windladen, müßen alle ausgenommen, und von neuen mit einer solchen Windführung versehen werden, damit mann eine einzige Stimme alleine, und denn alle Stimmen zugleich ohne Veränderung des Windes könne gebrauchen, welches vormahlen noch nie auff diese Arth hat geschehen können, und doch höchstnöthig ist.

4. Folget der 32 f. Sub Bass oder sogenandter Untersatz von Holz, welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet. Dieser muß nun eine eigene Windlade haben.

5. Muß der Posaunen Bass mit neuen und größern corporibus versehen, und die Mundstücke viel anders eingerichtet werden, damit solcher eine viel beßere gravität von sich geben kann.

6. Das von denen Herrn Eingepfarten begehrte neue Glockenspiel ins Pedal, bestehend in 26 Glocken à 4 f.=thon; Welche Glocken die Herrn Eingepfarten auff ihre kosten schon anschaffen werden, und der Orgelmacher solche hernachmahls gangbahr machen wird.

Was anlanget das Obermanual, so wird in selbiges anstatt der Trompette (so da herausgenommen wirdt) ein

7. Fagotto 16 f. thon eingebracht, welcher zu allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget. Ferner anstatt des Gemshorns (so gleichfalls herausgenommen wirdt) kömmet eine

8. Viol di Gamba 8 f. so da mit dem im Rückpositive verhandenem Salicinal 4 f. admirabel concordiren wird.

Item anstatt der Quinta 3 f. (so da gleichfalls herausgenommen wirdt,) könnte eine

9. Nassat 3 f. eingerücket werden.

Die übrigen Stimmen im Ober Manuale so vorhanden,

können bleiben, Wie auch das ganze Rückpositiv, indem doch solche bey der Reparatur von neuem durchstimmet werden.

10. Was denn hauptsächlich anlanget das neue Brustpositiv, so könnten in selbiges folgende Stimmen kommen — als:

Im gesichte 3 Principalia, nahmentlich:

1. Quinta 3 f. | von guthem 14löthigen Zinn.
2. Octava 2 f. |
3. Schale moy 8 f. |
4. Mixtur 3fach.
5. Tertia, mit welcher mann durch Zuziehung einiger anderer Stimmen eine vollkommene schöne Sesquialteram zuwege bringen kan.
6. Fleute douce 4 f. und leztens ein
7. Stillgedackt 8 f., so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel beßer als ein Metallines Gedackt klingen muß.

11. Zwischen dieses Brustpositives und Oberwerkes manualen muß eine Copula seyn.

Und schließlichen muß bey nebst Durchstimmung des ganzen Werckes, der Tremulant in seine richtig Wehende mensur gebracht werden."

Doch war es Bach nicht vergönnt, diese Reparatur selbst zu Ende führen zu helfen.

Es scheint, als ob auch in Mühlhausen seine Bestrebungen, die Kirchenmusik in seinem Sinn zu reformiren, keinen Eingang gefunden hätten. Er war kein Mann des Stillstands und der trocknen Fortführung des ihm Ueberlieferten. Er wollte Neues schaffen, in erweiterten

Formen eine reichere Ideenfülle darstellen und durch diese erhebend, anregend und belebend wirken. So waren die Arbeiten des jungen Organisten dem ernst-strengen Sinne der dortigen Lutheraner wohl nicht choralmäßig genug und die in Arnstadt hervorgetretenen Schwierigkeiten mögen sich hier, wo bedeutende Choralisten Vorgänger Bachs gewesen waren, in schärferer Weise wiederholt haben.

Es ergiebt sich dies mit voller Klarheit aus dem „Pro memoria", in welchem er dem Rathe zu Mühlhausen seinen Rücktritt aus seinem Amte anzeigte. Er hatte in der ersten Hälfte des Jahres 1708 eine Reise nach Weimar unternommen und sich dort vor dem Herzoge Wilhelm Ernst hören lassen. Hier hatte sein Spiel verdientermaßen so großen Beifall gefunden, daß ihm die Stelle als Kammer- und Hof-Organist angetragen worden war.

Bach war alsobald entschlossen, diesem ehrenvollen und für ihn vortheilhaften Rufe zu folgen. Er schrieb hierüber an den Rath zu Mühlhausen:

„An die Allerseits respectiven Höchst und Hochgeschätzten
Herrn Eingepfarrten D. Blasii,
unterthäniges
Memoriale.

Magnifice, Hoch und Wohl Edle, Hoch und Wohlgelehrte, Hoch und Wohlweise Herrn.*)

Welcher gestallt Eur. Magnificenz und Hochgeschätzte Patrone zu dem vor dem Jahre erledigten Organisten Dienste D. Blasii meine Wenigkeit hochgeneigtest haben bestellen, dermalen auch Dero Milde zu meiner beßeren Subsistenz

*) Das Autograph ist in den Acten des Magistrats zu Mühlhausen befindlich.

mich genießen lassen wollen, habe mit gehorsamsten Dank jederzeit zu erkennen. Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine regulirte Kirchen Music zu Gottes Ehren, und Ihrem Willen nach gerne aufführen mögen, und sonst nach meinem geringen Vermögen der fast auf allen Dorffschafften anwachsenden Kirchenmusic, und offt beßer als allhier fasonierten Harmonie möglichst aufgeholffen hätte, und darumb Weit und breit nicht send kosten, einen guthen apparat der auserleßensten kirchen Stücken mir angeschaffet, Wie nichts Weniger das project zu deme abzuhelffend nöthigen Fehlern der Orgel ich pflichtmäßig überreichet habe, und sonst aller Orth meiner Bestallung mit Lust nachkommen währe: so hat sichs doch ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen, gestalt auch zur Zeit die Wenigste apparence ist, daß es sich anders, obwohl zu dieser Kirchen selbst eignen Seelen vergnügen künfftig fügen mögte, über dießes demüthig anheime gebende, wie, so schlecht auch meine Lebens Arth ist, bey dem Abgange des Haußzinses, und anderer äußerst nöthigen Consumtionen ich nothdürftig leben könne.

Alß hat es Gott gefüget, daß eine Enderung mir unvermuthet zu Handen kommen darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines endzweckes wegen der Wohlzufaßenden kirchen music ohne verdrießlichkeit andrer ersehe, Wenn bey Ihro Hochfürstl.-Durchl. zu SachsenWeymar zu Dero HoffCapelle und Cammer-Music das entree gnädigst erhalten habe.

Wannen hero solches Vorhaben meinen hochgeneigtesten Patronen ich hiemit in gehorsamem respect habe hinterbringen und zugleich bitten sollen, mit meinen geringen kirchen Diensten vor Dießesmahls vor Willen zu nehmen,

und mich mit einer gütigen dimission förderlichst zu versehen. Kann ich ferner etwas zu Dero KirchenDienst contribuiren, so will ichs mehr in der That, als in Worten darstellen, verharrende Lebenslang

Hochedler Herr,

Hochgeneigte Patronen und Herrn,

Deroselben

Dienstgehorsamster

Joh. Seb. Bach.

Mühlhausen, den 25. Jun. anno 1708."

Dieses bis jetzt unbekannte Schriftstück bietet dem aufmerksamen Beobachter ein mehr als gewöhnliches Interesse. Abgesehen nemlich davon, daß wir aus demselben ersehen, wie Bach mit der von ihm selbst freilich in sehr ärmlicher Weise bedungenen Besoldung, „so schlecht auch seine Lebens Art war," nicht zu subsistiren vermochte, erkennen wir als zweifelloses Ergebniß seiner bisherigen Entwickelung, daß eine „regulirte, wohl zufaßende KirchenMusik zu Gottes Ehren," d. h. eine solche, die den inneren Bedürfnissen und äußeren Formen des Gottesdienstes gleichmäßig entsprach und in systematischer Ordnung und Vollständigkeit ausgeführt werden konnte, schon damals der „Endzweck" seiner Bestrebungen war. Nicht also erst eine Folge seiner späteren Lebensstellung zu Leipzig war diese in größestem Maaße ausgeführte Organisation des musikalischen Kirchendienstes, die wir dort bewundern werden. Bach hat vielmehr, wie das obige Promemoria deutlich ergiebt, sein ganzes Leben als eine Vorbereitung zu einer solchen Stelle betrachtet. Auch die in pekuniärer Beziehung bessere Stelle zu Weimar war für ihn besonders

wegen der „ohne Verdrießlichkeit Andrer wohl zu faßenden Kirchen-Musik“ erwünschet. Es hatte sich in Mühlhausen „ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen,“ daß er seinem „Endzweck“ in seiner Weise näher trat, und es war auch „zur Zeit die wenigste Apparence, daß sich dieß anders fügen möchte.“

So sehen wir ihn in sein thätiges reiches Leben mit ganz bestimmten Zielpunkten eintreten und diese in bewußtem Willen und in fester Consequenz bis an sein Lebensende verfolgen. Ihm stand hiebei kein Lehrer, kein Freund rathend, helfend, mitwirkend zur Seite. Ihn trieb das äußere Leben nicht vorwärts, wie es Händel seiner großen Bestimmung entgegen führte. Aus sich selbst heraus mußte er, wie schwer dies sein mochte, die Bedingungen schaffen, unter denen er seine Aufgabe, wie er sie in sich trug, zu erfüllen vermochte.

Langsam und schrittweise, aber unverrückt sein Ziel im Auge behaltend, ging er vorwärts. In kleinen Kreisen bewegte sich seine äußerliche Existenz, in großen Gedanken und erhabenen Anschauungen erhob sich sein reicher Geist weit über diese hinaus. Ihm entströmte die heilige Gluth der klaren Flamme, die in ihm seit seiner Jugendzeit entzündet war, welche er an den Werken und dem seltenen Orgelspiel der alten Meister zu Hamburg und Lübeck genährt hatte. Er war nicht der Mann, sie unter den widrigen Gegenströmungen einer für seine Ideenfülle und für die Größe seiner Anschauungen noch nicht reifen Zeit ersticken zu lassen. Es war die Nothwendigkeit jener künstlerischen Triebe, die in ihm aus dem Blute seiner Familie lebten und die ihm seine Lebensbahn vorgezeichnet hatten.

In dem Rath zu Mühlhausen wurde Bachs Gesuch vom 26. Juni berathen.

„Actum den 26. Juni 1708.

In Conventu parochiano praes.:

Dr. Cons. Meckbach.
D. Cons. Grab.
D. Cons. Bolstedt.
D. Reiss.
D. Tilesco.
D. Eisenhardt.
D. Stembach.
Vogeler.

Haben sich entschuldigen lassen:

D. Cons. Schrenker.
D. Cons. Stephan.
D. J. C. Stephan.
Hr. Meckbach.
Hr. Hoserodt.

Proponeb. D. Cons. Dr. Meckbach:

es hätte der organist Bach anderweite Vocation nach Weimar und solche angenommen, dahero umb seine dimission schriftlich nachgesuchet.

Quaereb. Weil er nicht aufzuhalten, müße man wohl in seine dimission consentiren, jedoch Ihme bey der apertur anzudeuten, das angefangene Werk*) helffen zum stande zu bringen."

In dem Verhalten des Raths zu Mühlhausen gegen Bach während seiner kurzen Amtszeit daselbst liegt, wenn auch unausgesprochen, ein gewisses Wohlwollen.

*) Die Orgelveränderung nämlich.

Der Rath hatte gewiß nicht jene Widrigkeiten herbeigeführt, denen Bach als Organist zu St. Blasii weichen zu müssen glaubte; auch hinderte man ihn nicht, seinen vorwärts strebenden Flug fortzusetzen.

So zog Bach nach Weimar. Wie ihm in Arnstadt ein Vetter in seinem Dienste gefolgt war, so sollte auch die Stelle zu St. Blasii wieder durch ein Mitglied der großen Organistenfamilie besetzt werden.

Am 4. Juli 1708 wurde für diese „des abgehenden Hrn. Bachens Vetter, auch Bache genannt, ein studiosus" designirt. Es war dies Johann Friedrich Bach,*) Sohn jenes berühmten J. Christoph Bach aus Eisenach, welcher von 1709 bis 1730 in Mühlhausen blieb und sich dort durch rühmlichen Eifer und große Kunstfertigkeit ausgezeichnet hat.

Dem Aufenthalt Sebastian Bachs in Mühlhausen danken wir die Cantate zur dortigen Rathswahl 1708. Es ist dies das erste bedeutendere Werk, welches von ihm bekannt und gewiß das erste, welches gedruckt worden ist. Es mag daher gestattet sein, dessen Inhalt näher zu verfolgen. Dasselbe führt den etwas schwülstigen, wohl von dem Componisten selbst verfaßten Titel:

„Glückwünschende Kirchen Motetto.
als
der solennen Gottesdienste in der Haupt-Kirchen B. M. V.
der gesegnete Raths-Wechsel
am 4. Februarii dieses M. D. C. C. VIII. Jahres geschah,

*) [illegible] Melodien [illegible] das Mühlhäuser Gesangbuch. Mühlhausen bei Friedr. Heinrichshofen [illegible] S. [illegible]

Und die Regierung
der Kayserl. Freyen Reichs=Stadt
Mühlhausen.

Der Väterlichen Sorgfalt des Neuen=Raths,
nemlich,
des Hoch=Edlen, Vesten, Hochgelahrten
und Hochweisen Herrn,
Herrn Adolff
Streckers,
und
des Edlen, Vesten, und Hochweisen Herrn
Hrn. Georg Adam
Steinbachs,
beyderseits Hochverdienten
Herrn Bürgermeistern,
wie auch
derer übrigen Hoch= und Wohl=ansehnlichen
Mitgliedern,
freudig überreichet wurde,
schuldigst erstattet,
durch
Johann Sebastian Bachen
Organ. Div. Blasii.

Mühlhausen,
druckts Tobias David Brückner, E. Hoch Edl. Raths Buchdr."

Die Stimmen sind in Typen von primitivstem Charakter gedruckt. Der den Stimmen beigefügte Text lautet:

Text.

Ab 18. e piace 22. 3. Trombae e Tamburi, 3. Violae e Violono. Doi Obboe e Bassono. Doi Flutti e Violoncello. 4. Voci, e 4. in Ripieno. con Baso per l'Organo.

I.

Tutti e Animoso.

GOtt ist mein König von Alters her, der alle Hülffe thut, so auf Erden geschicht. Psalm LXXIV. 12.

II.

Air. Tenor, con chorali in Canto.

Ich bin nu achzig Jahr, worum soll dein Knecht sich mehr beschweren? laß mich umkehren, daß ich sterbe in meiner Stadt, bey meines Vaters, und meiner Mutter Grab. II. Samuel. XIX. 31 37.

Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen,
Durch manchen sauren Tritt hindurch ins Alter dringen,
So gieb Gedult, für Sünd und Schanden mich bewahr,
Auf daß ich tragen mag mit Ehren graues Haar.

III.

Fuga all' ottava à 4. voci.

Dein Alter sey wie deine Jugend. Und GOtt ist mit dir in allem, was du thust. Deuteron. XXXIII. 25. Genes. XXI. 22.

IV.

Arioso Basso, con Obboe e Flutti.

Tag und Nacht ist dein. Du machest, daß beyde Sonn und Gestirn ihren gewissen Lauf haben. Du setzest einem jeglichen Lande seine Gräntze. Psalm. LXXIV. v. 16.

Air Alto e Trombe.

Durch mächtige Kraft
Erhälstu unsre Gräntzen,
Hier muß der Friede gläntzen,
Wenn Mord, und Krieges-Sturm sich aller Ort erhebt.
Wenn Cron und Zepter bebt,
Hastu das Heil geschafft,
Durch mächtige Kraft.

V.

Affettuoso e Larghetto.

Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turtel-Tauben. Psalm LXXIV. 19.

Arioso, à 10. stromenti, e 4. voci.

[1] Das neue Regiment
auf jeglichen Wegen,
bekröhne der Seegen!
Friede, Ruh und Wohlergehn,
müsse stets zur Seiten stehn
dem neuen Regiment.

Tutti.

[2] Glück, Heil und grosser Sieg
muß täglich von neuen
Dich JOSEPH erfreuen,
daß an allen Ort und Landen
gantz beständig sey vorhanden
Glück, Heil, und grosser Sieg.

Ueber dem Text der Original Handschrift dieses merkwürdigen Werkes stehen zum ersten Male die bei Bachs Kirchen-Cantaten und sonst später so vielfach angewandten Worte: „Jesu Juva."

Unter dem Titel ist von Bachs Hand zu lesen: „de l'anno 1708 da Giov. Bast. Bach Org. Mulhusino." von einem mächtigen, vielfach durchschlungenen Schnörkel getragen.

Die Musik reicht begreiflicherweise nicht an die bessere Zeit des Meisters hinan. Dennoch zeigt sie dessen erste Entwickelungs-Stadien in sehr hervortretender, das Maaß des Gewöhnlichen weit hinter sich zurücklassender Weise. So der Eingangschor (C-dur 4/4) mit seiner lebhaft bewegten glänzenden Instrumental-Begleitung, der festen rhythmischen Gliederung des ersten Abschnitts und der figu-

rirten Behandlung der canonisch eintretenden Worte „von Alters her"; so der figurirte 3. Satz „dein Alter sei wie deine Jugend" mit dem in reichem Figurenglanze sich erhebenden Schluß; so vor Allem der schön melodische Satz: „Du wollest dem Feinde" (4/4 C-moll) mit dem obligaten Violoncello in streng durchgeführter Figur und seinem dadurch fast ins moderne streifenden Charakter, endlich der in glänzendster Weise behandelte Schlußsatz.

In der That mochten der ehrsame Rath der alten Reichsstadt und die zuhörende Kirchen-Gemeinde sattsam verwundert gewesen sein, als der junge Organist ihnen diese die gewöhnlichen Bedingungen der Zeit in so reichem Maaße überschreitende Musik mit allen jenen Mitteln vorführte, welche, wie sehr sie durch die Instrumentaltechnik späterer Zeit überboten sein mögen, damals völlig neu, in der Verwendung für die Kirche aber fast unerhört waren.

Mit dieser Cantate hatte Bach den ersten Schritt auf die große Bahn gethan, in der er weiter zu wandeln entschlossen war.

In Mühlhausen war es auch, wo er den ersten Schüler zu bilden begonnen hatte, der daher am Anfang der langen Reihe außerordentlicher Tonkünstler steht, die seinem Unterrichte ihre künstlerische Größe und Stellung verdankt haben.

Es war dies Johann Martin Schubart, der 1690 geboren, also nur fünf Jahre jünger wie sein Lehrer, im Jahre 1707 in Bachs Haus aufgenommen worden war, wo er im Orgel- und Klavierspiel Unterricht erhielt. Der Wechsel in dem Wohnort und der Amtsstellung seines Meisters konnte sein Verhältniß zu ihm nicht unterbrechen.

Schubart begleitete denselben nach Weimar und blieb dort fast während seiner ganzen Amtsdauer dessen Hausgenosse, Schüler und Freund. Neben ihm begann Bach zu Mühlhausen auch den Johann Caspar Vogler zu unterrichten und bildete ihn zu einem so vorzüglichen Orgelspieler aus, daß er ihn selbst für den besten der aus seiner Schule hervorgegangenen Organisten erklärte, manche der Zeitgenossen aber ihn noch über den Meister selbst stellen zu können meinten. *)

In dem reizenden, schon damals von geistigem Leben durchdrungenen Weimar hatte Bach nun den größeren Wirkungskreis, jene ihm nothwendige Freiheit der Bewegung, aber auch jene Anregung und anerkennende Beurtheilung gefunden, welche es ihm möglich machten, von dem schon gewonnenen Standpunkte aus das Höchste zu erstreben. Hier hat er die selbstständige musikalische Laufbahn begonnen, in der er bald eine der glänzendsten Erscheinungen seines Vaterlandes werden sollte. In jener kleinen Residenz eines erleuchteten deutschen Fürstenhauses, wo lange nach ihm das große Dioskuren-Paar der deutschen Dichter seine Sternenbahn beschritt und abschloß, begann auch der größeste deutsche Tonsetzer im Gebiete der Kirchenmusik den mühevollen Lauf seines Lebens über die Schranken des Gewöhnlichen hinaus zu erweitern. In Weimar betrat er zuerst den Weg nach jener zu seiner Zeit einsamen Höhe, auf der wir ihn noch jetzt, nach mehr als hundert Jahren,

---

*) Schon 1715, also in seinem 18. Jahre, während Bach noch in Weimar war, erhielt dieser ausgezeichnete Musiker die Organistenstelle zu Stadt-Ilm.

mit Staunen und Bewunderung einen Theil der Gegenwart und die Zukunft seiner Kunst beherrschen sehen. Hier war es, wo er seinem eigentlichen „Endzweck zur Ehre Gottes“ näher tretend, zugleich seine alles Frühere überbietende Meisterschaft auf dem Klavier und der Orgel zur Vollendung brachte, in einem Maaße, welches ihm die Bewunderung und höchste Anerkennung seiner Zeitgenossen sicherte. Seine ununterbrochenen Bemühungen, sich in seinen technischen Fertigkeiten zu vervollkommnen, hatten ihn eine gewisse Ueberlegenheit über alle seine Amtsgenossen erreichen lassen, deren er sich wohl bewußt war. So wenig irgend ein bekannt gewordener Zug seines Lebens davon zeugt, daß Bach jemals der Selbstüberschätzung und thörichten Eitelkeit Raum gegeben habe oder hochmüthiger Ueberhebung gefolgt sei, so war er doch seiner Kunst und aller für deren Uebung erforderlichen Bedingungen so sicher, daß er einst gegen einen seiner dortigen Freunde äußerte, wie er Alles, auch das schwierigste, ohne Anstoß vom Blatt spielen zu können glaube. Und doch hatte er, wie Außerordentliches er auch zu leisten im Stande war, geirrt. Der Freund, leider wissen wir seinen Namen nicht, überzeugte ihn, wie Forkel erzählt, vom Gegentheil, ehe acht Tage vergangen waren. Er lud ihn nämlich eines Morgens zum Frühstück zu sich und legte auf den Pult seines Instruments außer andern Stücken auch eines, welches dem ersten Anschein nach unbedeutend zu sein schien. Bach ging nach seiner Gewohnheit sogleich an das Klavier, theils um zu spielen, theils um die Stücke durchzusehen, die auf dem Pulte lagen. Während er diese durchblätterte und durchspielte, ging sein Wirth in ein Seitenzimmer, um das Früh-

stück zu bereiten. Nach einigen Minuten war Bach an das zu seiner Bekehrung bestimmte Stück gekommen und fing an, es durchzuspielen. Aber bald nach dem Anfang blieb er vor einer Stelle stehen. Er betrachtete sie, fing nochmals an und blieb wieder an ihr haften. „Nein!" rief er seinem im Nebenzimmer wartenden Freunde zu, indem er zugleich das Instrument verließ, „man kann nicht Alles wegspielen, es ist nicht möglich!"

Während seiner Amtszeit zu Weimar (im Jahre 1710) erlebte das bereits oben erwähnte Gesangbuch Freylinghausens, „des Sängers der Halleschen Pietisten" wie ihn Chrysander nennt,*) die fünfte Auflage. Es erschien ferner im Jahre 1714 unter dem Titel: „Neues geistreiches Gesangbuch" der zweite Theil, unter Bachs lebendiger Theilnahme.

Inzwischen war im August des Jahres 1712 zu Halle der Organist an der Lieb-Frauen-Kirche daselbst, Zachau, Händels Lehrer, gestorben. Die Orgel war bei seinem Tode dem Einsturz nahe. Bach, dessen Ruf in Bezug auf die Kenntniß und die Bedingungen des Orgelbaues zu jener Zeit schon von Bedeutung war, entwarf, nach der in den Akten der Marienkirche zu Halle befindlichen Handschrift zu schließen,**) die Disposition zu einem neuen Werk, welches der berühmte Orgelbauer Christoph Cuntius, der jene Dis-

*) Händel. Band I. S 41.

**) Die in Rede stehende Orgeldisposition ist nicht von Bach unterschrieben, wohl aber nach der Handschrift von ihm verfertigt. Daß dies der Fall, ergiebt sich auch daraus, daß man ihn, der über die Ablehnung der Organistenstelle eingetretenen wesentlichen Differentien ungeachtet, zur Abnahme dieser Orgel zugezogen hat, was gewiß nicht geschehen wäre, wenn er nicht von Anfang an zu deren Wiederherstellung resp. Erneuerung mitgewirkt gehabt hätte.

position auch unterschrieben hat, in drei Jahren für 6300 Rthlr. neu zu bauen unternahm.

Bach hatte sich zu der erledigten Stelle gemeldet. Das in Aussicht stehende neue und schöne Orgelwerk mochte ihm wohl zu derselben Neigung gemacht und er zugleich gehofft haben, daß er seinem Drange, sich in kirchlicher Musik einen erweiterten Wirkungskreis schaffen zu können, dort eher werde Genüge leisten können als zu Weimar, wo ihm als Hoforganisten die Gelegenheit hiezu im Ganzen weniger günstig war.

Vielleicht hatte er auch daran gedacht, durch die Stelle Zachaus eine, ihm bei dem Anwachsen seiner Familie gewiß sehr erwünschte Verbesserung seiner äußeren Lage herbeiführen zu können. Gegen Ende des Jahres 1713 *) reiste er nach Halle, machte den Betheiligten seine Aufwartung, ließ sich auf den dortigen Orgeln hören und schob seine, wie es scheint, sehr bald beabsichtigte Abreise wieder auf, weil er „auf höfliches Ansuchen" des Haupt-Pastors Dr. Heineccius eine Kirchen-Cantate componiren und, sei

*) Forkel (S. 6) und Hilgenfeld (S. 27) verlegen die Bewerbung Bachs, um die durch Zachaus Tod erledigte Organistenstelle zu Halle, ersterer in das Jahr 1717, letzterer in das Jahr 1721. Daß beides irrthümlich ist, ergiebt die vorstehende Auseinandersetzung. Beide Biographen geben übereinstimmend an, man wisse nicht aus welchem Grunde die Ablehnung Bachs erfolgt sei. Ebenso unbegründet ist Hilgenfelds Annahme, daß diese Ablehnung wohl dadurch herbeigeführt sein könne, daß ihm schon damals Aussichten auf das Cantorat in Leipzig eröffnet worden sein möchten. Hiervon konnte schon deßhalb nicht die Rede sein, weil Kuhnau, der damalige Cantor zu St. Thomas erst 10 Jahr später als Zachau sterben sollte. Auch dann wurde Bachs Bewerbung erst unterstützt, als Telemann es abgelehnt hatte, jene Stelle zu übernehmen.

es bei Gelegenheit der Orgel-Probe oder bei sonstiger Veranlassung zur Aufführung bringen sollte.

Die Cantate ist componirt worden, die Aufführung scheint auch stattgefunden zu haben. Aber Bach reiste bald darauf nach Weimar zurück, ohne daß die Frage wegen seiner Anstellung entschieden gewesen wäre. Im Ganzen scheint ihm die dienstliche Stellung des dortigen Organisten nicht zugesagt zu haben, wiewohl er durch diese hinreichende Gelegenheit gefunden haben würde, eine reiche Wirksamkeit in Bezug auf die Kirchenmusik zu entfalten.

Auch die Besoldung genügte ihm nicht. Indeß scheint es, als ob das Aeltesten-Collegium der Liebfrauen-Kirche seinerseits über Bachs Absichten im Betreff der Stelle nicht in Zweifel gewesen wäre. Denn am 14. December 1713 ward ihm die folgende Vocation ausgefertigt und nach Weimar nachgeschickt.*)

„Wir Endes unterschriebene Kirch: Väter und Achtmanne zu Unserer Lieben Frauen allhier, vor uns und unsere Nachkommen im Kirchen:Collegio, uhrkunden hierdurch und bekennen, daß wir dem Ehren-Vesten und Wohlgelahrten Herrn Johann Sebastian Bachen zum Organisten bey der Kirche zu Unserer Lieben Frauen krafft dieses dergestalt bestellet und angenommen haben, daß Er unß und unserer Kirche treu und dienstgewärtig sey, eines Tugendhafften und exemplarischen Lebens sich befleißige, zuförderst bey der ungeänderten Augspurgischen Confession, der Formula Concordiae und andern symbolischen Glaubens Bekänntnüßen biß an sein Ende beständig verharre, nebst andächtigem

*) Diese Vocation und die ganze folgende Correspondenz ist den Akten der Marienkirche zu Halle entnommen.

Gehör Göttliches Wortes sich zu dieser Kirchen Altar fleißig halte, und dadurch sein Glaubens-Bekäntnüß und Christenthum der gantzen Gemeinde bezeuge.

Hiernächst, soviel seine ordentliche Amts-Verrichtung concernirt, liegt ihm ob,

1) alle hohe und andere einfallende Feyer- oder Fest-Tage, und deren Vigilien, auch alle Sonntage und Sonnabends nachmittage, ingleichen bey denen ordentlichen Catechismus-Predigten und bey öffentlichen Copulationen die große Orgel zu Beförderung des Gottesdienstes nach seinem besten Fleiß und Vermögen zu schlagen, jedoch dergestalt, daß zuweilen auch die kleine Orgel und das Regal, zumahl an hohen Festen bey der Choral- und Figural-Musique gespielet werde. Wie er denn

2) ordinarie bey hohen und andern Festen, imgleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Ober-Schülern auch Stadt-Musicis und andern Instrumentisten, eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extra ordinarie aber die zwei letztern hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen violinen und andern instrumenten, kurze Figural-Stücke zu musiciren, und alles dergestalt zu dirigiren hat, daß dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttliches Wortes desto mehr ermuntert werde; vornehmlich aber hat Er

3) nöthig die zur Musique erwehlete textus und cantiones dem Herrn Ober-Pastori Unserer Kirche Tit. Herrn Consistorial-Rath Doct. Heineccio, zu dessen approbation zu Zeiten zu communiciren, gestalt Er deßwegen an den Herrn Consistorial-Rath hiermit gewiesen wird. Ferner wird er

Bestallung mit dem folgenden Schreiben zurück, in welchem er wiederholt darauf hindeutet, daß ihm die Dotirung der Stelle und auch der Dienst nicht zusage.

„Hoch Edler
Hochgelehrter Bester,

Dero geehrtes nebst der Vocation in duplo habe zurecht erhalten. Vor deren übersendung bin sehr obligiret, und wie ich es mir vor ein glück schätze, daß das sämmtl. Hoch Edle Collegium meine Wenigkeit gütigst vociren wollen, desto mehr werde Bedacht seyn, den durch solche vocation hervorblickenden göttlichen Winck zu folgen. Jedoch wolle mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, daß meine endliche resolution voritzo nicht notificiren kan, aus ursache, weile erstl. meine völlige dimission noch nicht erhalten, (2) weile in ein und andere gerne möchte einige änderung haben, sowohl wegen des salarii als auch wegen derer Dienste, welches alles noch diese Woche schrifftlich berichten werde. Inzwischen remittire das eine exemplar, und weilen meine völlige dimission noch nicht habe, als wird mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, daß noch zur Zeit mich durch unterzeichnung meines Nahmens anderwerts zu engagieren nicht vermag, bevor erstlich wirklich außer Dienst und sobald mann denn wird einig werden können wegen der station, so werde mich sofort selbst persönlich melden und mit meiner Unterschrifft zeigen, daß mich zu Dero Diensten würklich verbindlich zu machen gesonnen. Inzwischen wolle M. Hochgeehrtester Herr an die sämtl. Herren Kirchenvorsteher meine ergebenste Empfehlung zu machen unbeschweret seyn, und meine excuse machen, daß anitzo die Zeit es ohnmögl. hätte leiden wollen, einige cathegorische

resolution von mir zu geben, sowohl weile einige Verrichtung zu hoffe wegen des Prinzens Geburths Feste, als auch des Gottesdienstes an sich selber es nicht leid wolten; es soll aber ohnfehlbahr diese Woche umständlich geschehen. Ich nehme die mir gütigst übersendete mit allem respect an, und hoffe das Hochlöbl. Kirchen-Collegium werde die sich etwa noch zeigende difficultät gleichfalls gütigst aus dem Wege zu räumen Hochgeneigtest sich gefallen lassen.

In der Hoffnung baldigen glücklichen Erfolges verharre

Hoch Edle

Hochgeehrtester Herr

Weimar, den 14. Jan. 1714. Dero ergebenster Diener. Joh. Sebast. Bach."

A Monsieur
Monsieur A. Becker Licentié en Droit
Mon trés Honore Ami á Halle.

Freilich dachte der Kirchenvorstand nicht daran, eine Verbesserung „der Station" in Aussicht zu stellen. Es scheint, als ob man diese für zureichend erachtet und mit Bestimmtheit darauf gerechnet habe, daß Bach den Organistendienst, wie er eben war, annehmen werde. Auch auf die von ihm verlangte „Aenderung derer Dienste", welche ohne Zweifel seine Stellung zur Kirchenmusik betroffen haben, war man nicht geneigt einzugehen. Man vermerkte dabei das Verfahren unsres Meisters sehr übel, ohne auf dessen Antrag „wegen Hinwegräumung der Difficulté" einzugehen, denn Bach erhielt, wie dessen weiter folgende Antwort erweist, auf sein obiges Schreiben, welches immerhin einer Verständigung die Hand offen gehalten hatte eine Antwort, deren Concept leider nicht zu den betreffenden Kirchenacten gekommen ist, welche aber sehr

empfindlich gelautet haben muß. Man gab ihm darin in jedenfalls nicht passender Weise zu verstehen, daß seine ganze Bewerbung wohl nicht ernstlich gemeint gewesen und nur den Zweck gehabt haben werde, dem Herzoge von Sachsen-Weimar, seinem jetzigen Herrn, eine Gehaltszulage abzunöthigen.

Daß Bach dies nicht stillschweigend hinnehmen konnte, sondern diese Unterstellung zurückwies, wird man wohl für selbstverständlich erachten. Auch in dem Verhalten zu friedfertigen Männern giebt es gewisse Grenzen, welche nicht überschritten werden dürfen, ohne daß sie zu ernsten Bemerkungen und zur Gegenwehr Veranlassung geben. Und Bach hatte, wie seine spätere Entwickelung zeigt, eine Ader von sanguinischem Temperament in sich, welche zu reizen nicht gerathen war. Er schrieb daher, indem er auch seinerseits den Ton der Empfindlichkeit anschlug, an den Kirchenvorstand zu Halle zurück.

„Hoch Edler, Vest: und Hochgelahrter
Hochgeehrtester Herr

Daß das Hochlöbl. Kirchen-Collegium meine Abschlagung der ambirten (wie Sie meinen) Organisten Stelle befrembdet, befrembdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es so gar wenig die Sache überleget.

Sie meinen, ich hätte um die erwehnte Organisten Stelle angehalten, da mir doch von nichts weniger als davon etwas bewußt. Soviel weiß ich wohl, daß ich mich gemeldet, und das Hochlöbliche Collegium bei mir angehalten; denn ich war ja, nachdem ich mich praesentiret, gleich Willens wiederum fort zu reisen, wenn des Herrn D. Heineccii Befehl und höfliches anhalten mich nicht genöthigt, das bewuste Stücke

resolution von mir zu geben, sowohl meine einzige Verrichtung zu Hoffe wegen des Printzens Geburths Feste, als auch des Gottesdienstes an sich selbst es nicht hat wollen; es soll aber ohnfehlbahr diese Woche umständlich geschehen. Ich nehme die mir gütigst übersendete mit allem respect an, und hoffe das Hochlöbl. Kirchen-Collegium werde die sich etwa noch zeigende difficultät gleichfalls gütigst aus dem Wege zu räumen Hochgeneigtest sich gefallen lassen.

In der Hoffnung baldigen glücklichen Erfolges verharre

Hoch Edle

Hochgeehrtester Herr

Weimar den 14. Jan. 1714. — Dero ergebenster Diener. Joh. Sebast. Bach."

A Monsieur
Monsieur A. Becker Licentié en Droit
Mon tres Honoré Ami à Halle

Freilich dachte der Kirchenvorstand nicht daran, eine Verbesserung „der Stellung" in Aussicht zu stellen. Es scheint als ob man [illegible] und mit Bestimmtheit darauf [illegible] daß Bach den Organistendienst [illegible]. Auch auf die von ihm [illegible] „[illegible] dieses Dienstes", welche [illegible] Kirchenmusik be[illegible]. Man [illegible] sehr übel, [illegible] der Dif[illegible] weiter [illegible] Schreiben, welches [illegible] gehalten [illegible] den be[illegible] aber sehr

Aus der Gesammtheit dieser Correspondence ergiebt sich eben unzweifelhaft, daß Bach sich zu der Stelle des Organisten an der Liebfrauenkirche vorzugsweise in der Voraussetzung gemeldet hatte, daß dieselbe neben genügenden und erwünschten Dienstverhältnissen ihm ein höheres Diensteinkommen gewähren werde, als sein Amt in Weimar ihm bot. Nachdem er sich davon überzeugt hatte, daß er in beiden Beziehungen geirrt, hatte er, wie es scheint, die Absicht abzureisen, ausgesprochen, war jedoch auf Zureden des Pastor primarius noch eine Zeit lang in Halle geblieben. Vielleicht war ihm Aussicht gemacht worden, daß der Dienst je nach dem Eindruck seiner Musik geändert, und die Stelle, welche zur Zeit nicht einmal das Einkommen seines damaligen Amts hatte, wesentlich verbessert werden würde.*)

Erst aus der ihm zugefertigten Vocation scheint er die Ueberzeugung gewonnen zu haben, daß dies nicht in der Absicht des Kirchenvorstands liege. Gewiß würde er besser gethan haben, wenn er sich von vorn herein über seine Bedingungen deutlich erklärt hätte, was in jedem Falle nicht geschehen war. Ihm, wie es die Kirchenbehörde gethan, die Absicht unterzulegen, daß er durch diese seine Bewerbung nur eine Zulage zu seiner Besoldung in Weimar habe erzwingen wollen, dazu lag wohl in den Thatsachen

*) Es ist leider bis jetzt nicht möglich gewesen, über Bach's dienstliche Verhältnisse zu Weimar, sowie über das ihm dort gewährte Gehalt irgend welche Documente aufzufinden. Die wohlwollenden Bemühungen des Großhl. Archivars, Herr Dr. Burkhardt, haben nur zu der Vermuthung geführt, daß die betreffenden Acten bei dem großen Schloßbrande im Jahre 1774 zerstört sein mögen.

[illegible]

A M[illegible]

Monsieur A[illegible]

Mon tres honore Ami [illegible]

unbemerkt bleiben, daß dasselbe zugleich die erste Arbeit des Meisters war, welche eine öffentliche Kritik erfahren hat.

Diese ist ihr mehrere Jahre nach ihrem ersten Erscheinen und zwar in Hamburg durch Mattheson zu Theil geworden, nachdem Bach sich dort, wie wir später sehen werden, einige Zeit aufgehalten hatte, um sich um die Cantorstelle an der St. Jacobikirche zu bewerben. Muthmaßlich hatte er die Partitur mit sich genommen und die Cantate war wahrscheinlich dort gesungen oder sonst bekannt geworden.*) Vor Mattheson, dem strengen Kunstrichter, hatte sie indeß keine besondere Gnade gefunden. Denn in seiner Critica Musica Band II. S. 368 sagt er darüber, nachdem er an einer Composition Zachaus, des Lehrers von Händel, getadelt hatte, daß er die Regel: „Keine propositio relativa ohne die vorherige Proposition, auf deren Theil sie ihre Absicht habe, repetiren zu lassen," verletzt habe: „damit der ehrliche Zachau Gesellschaft habe, und nicht so gar allein dastehe, soll ihm ein sonst braver Practicus Hodiernus zur Seite gesetzt werden, der repetirt nicht für die Langeweile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniß (in meinem Herzen).

*) Chrysander (Händel Bd. I. S. 36), welcher gleichfalls der Meinung ist, daß Bach die obige Cantate für seine Bewerbung um den Organistendienst in Halle geschrieben habe, glaubt, daß sie diesem Umstande ihr Bekanntwerden in weitern Kreise hin zu verdanken habe und daß es so erklärbar sei, wie ihr Ruf bis Hamburg habe vordringen können. Die Veranlassung zu der Composition zugegeben, hat doch im Uebrigen die Annahme Chrysander's wenig Wahrscheinliches für sich. Denn für eine gelegentliche Besprechung wie die obige war die Zeit zwischen dieser (1725) und dem Entstehen der Cantate (1714) zu lang.

so wenig als in dem Charakter Bach's irgend eine Veranlassung vor. Die geringe Besoldung der Stelle war der einfache Grund der Ablehnung. Man konnte doch nicht verlangen, daß er sich verschlechtern solle, während er Verbesserung suchte. Nachdem auch ein anderer Bewerber das Amt wegen der Unzulänglichkeit der Besoldung abgelehnt hatte, wurde dasselbe endlich einem Schüler Zachaus, Gottfried Kirchhof, übertragen.

Dies war der Verlauf von Bach's Bewerbung um den Organistendienst der Liebfrauenkirche zu Halle, wie er sich nach den vorhandenen Urkunden darstellt. Inzwischen kann mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß jene mehrfach besprochene Cantate, welche er zu Halle auf den Wunsch des Pastor prim. Dr. Heineccius gesetzt und zur Aufführung gebracht hat, keine andere war, als die in demselben Jahre (1714) zu Weimar am 3. Sonntage nach Trinitatis aufgeführte Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß". Diese, obschon nicht der Periode seiner vollendeten Reife angehörig, ist doch ohne Zweifel zu den besten Tonwerken dieser Art zu rechnen, die er geschaffen hat. So viel bekannt, ist dies die erste unter der großen Zahl der eigentlichen Kirchencantaten, welche wir dem großen Meister verdanken. Würdig beginnt sie die lange Reihe gleichartiger Tonwerke, welche er ihr im Laufe seiner langjährigen Wirksamkeit folgen ließ. Ihr Erscheinen ist daher in dem Gange seines Lebens von hohem Interesse. In der That greift sie in dem Reichthum ihrer Erfindung und Ausführung, sowie in dem Adel der Conception in die glänzenden Zeiten Bach's voraus. Indem wir auf die besondere Besprechung, welche diesem Tonstück vorbehalten ist, verweisen, mag nicht

unbemerkt bleiben, daß dasselbe zugleich die erste Arbeit des Meisters war, welche eine öffentliche Kritik erfahren hat.

Diese ist ihr mehrere Jahre nach ihrem ersten Erscheinen und zwar in Hamburg durch Mattheson zu Theil geworden, nachdem Bach sich dort, wie wir später sehen werden, einige Zeit aufgehalten hatte, um sich um die Cantorstelle an der St. Jacobikirche zu bewerben. Muthmaßlich hatte er die Partitur mit sich genommen und die Cantate war wahrscheinlich dort gesungen oder sonst bekannt geworden.*) Vor Mattheson, dem strengen Kunstrichter, hatte sie indeß keine besondere Gnade gefunden. Denn in seiner Critica Musica Band II. S. 368 sagt er darüber, nachdem er an einer Composition Zachaus, des Lehrers von Händel, getadelt hatte, daß er die Regel: „Keine propositio relativa ohne die vorherige Proposition, auf deren Theil sie ihre Absicht habe, repetiren zu lassen," verletzt habe: „damit der ehrliche Zachau Gesellschaft habe, und nicht so gar allein dastehe, soll ihm ein sonst braver Practicus Hodiernus zur Seite gesetzt werden, der repetirt nicht für die Langeweile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniß (in meinem Herzen).

---

*) Chrysander (Händel Bd. I. S. 36), welcher gleichfalls der Meinung ist, daß Bach die obige Cantate für seine Bewerbung um den Organistendienst in Halle geschrieben habe, glaubt, daß sie diesem Umstande ihr Bekanntwerden in weitern Kreise hin zu verdanken habe und daß es so erklärbar sei, wie ihr Ruf bis Hamburg habe vordringen können. Die Veranlassung zu der Composition zugegeben, hat doch im Uebrigen die Annahme Chrysander's wenig Wahrscheinliches für sich. Denn für eine gelegentliche Besprechung wie die obige war die Zeit zwischen dieser (1725) und dem Entstehen der Cantate (1714) zu lang.

Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, in meinem Herzen ꝛc. Hernach mal so: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstlich Sehnen, Furcht und Tod (Pause) nagen mein beklemmtes Herz ꝛc. ꝛc. Komm mein Jesu und erquicke (Pause) und erfreu mit deinem Blicke (Pause) komm mein Jesu (Pause) komm mein Jesu und erquicke und erfreu . . . . . . mit deinem Blicke diese Seele."

Wir dürfen mit Bezug auf die weitere spätere Ausführung wohl nicht besonders hinzusetzen, daß wir diesen, auf rein äußerliche Weise und abgelöst von der Musik, begründeten Tadel keineswegs theilen können. Demselben Jahre (1714) gehört auch, der von Bach herrührenden Bezeichnung auf der Original=Partitur (zu Berlin) zufolge, die Cantate Dominica 1. Advent Xv. „Nun komm, der Heyden=Heiland" an.

Vielleicht in Folge dieser Cantaten, vielleicht auch gleichzeitig auf den von ihm geäußerten Wunsch und mit Rücksicht auf seine in Halle getäuschten Hoffnungen wurde Bach mit dem Titel eines Herzoglichen Kapellmeisters zum Concertmeister ernannt, wodurch ihm ohne Zweifel eine besondere Anerkennung für seine außerordentlichen Leistungen ausgedrückt werden sollte.

Ein Theil seiner Functionen in dieser neuen Stellung bestand darin, daß er Kirchenstücke componiren und aufführen mußte. Wie sehr dies seiner besonderen Neigung, dem Endzwecke seines Lebens entsprach, braucht nicht wiederholt zu werden. Daß er diese Pflichten nicht versäumte,

zeigen unter andern die Cantaten: „Barmherziges Herze" und „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn", (auf Dom. 4. Adv. Chr.), welche im folgenden Jahre, 1715, geschrieben worden sind*).

Inzwischen war (im Jahre 1716) die neu gebaute Orgel in der Liebfrauenkirche zu Halle, zu welcher Bach, wie wir gesehen haben, die Disposition gemacht hatte, vollendet worden. Ungeachtet der unangenehmen Correspondencen, in welche er mit dem dortigen Kirchenvorstande über die Annahme der Organistenstelle gerathen war, war man doch nicht zweifelhaft gewesen, ihn, nebst Kuhnau, dem damaligen Cantor der Thomas-Schule zu Leipzig und Rolle, Organisten zu Quedlinburg, Bach's späterem Rivalen bei der Bewerbung um Kuhnau's Stelle, zu der Revision des Werks zu berufen. Es scheint, als ob Bach eine derartige Aufforderung nach dem was vorausgegangen war, kaum erwartet habe und dadurch angenehm überrascht worden sei. Er nahm den Auftrag mittelst folgenden sehr höflichen Schreibens an:

*) Wenn Forkel (S. 35) sagt, Bach habe in Weimar die erste Veranlassung gefunden, sich mit der Composition für den Gesang zu beschäftigen, so ist dies, wie wir aus der in Mühlhausen componirten Rathswahlcantate ersehen haben, nicht richtig. Ebenso unrichtig ist es, wenn anderweit behauptet worden, daß Bach erst in Leipzig gelernt habe, gesangsmäßig zu schreiben. Bach war in seiner Jugend Sänger gewesen und wußte wohl, was er von den Stimmen verlangen durfte. Auch sind seine vor Leipzig geschriebenen Cantaten vollkommen gesangsmäßig gesetzt. Die für den Sänger nicht selten außerordentlichen Schwierigkeiten, welche er in die Solo- wie Chorsätze legte, finden sich ebenso wohl in seinen früheren wie späteren Compositionen, wie in denen der letzten Zeit.

Hoch Edler
Insonders HochgeEhrtester Herr.

Vor die gantz sonderbahre Hochgeneigteste confidence Ew. Hoch Edl. wie auch sämmtlichen Hochedl. Collegii, bin höchstens verbunden; und wie ich mir das gröszte plaisir mache Ew. Hoch Edl. iederzeit mit gefälligsten Diensten aufzuwarten, desto mehr werde vor itzo bemühet leben, Ew. HochEdl. zu bestimmter Zeit meine auf Wartung zu machen, und dane nach möglichkeit in dem Verlangten examine satisfaction zu geben.

Bitte demnach diese meine gefaszte resolution dem HochEdl. Collegio sonder mühe zu eröffnen anbey auch meine gantz gehorsamste Empfehlung abzustatten und vor das gar besondere Vertrauen meines schuldigen respects es zu versichern.

Da auch Ew. HochEdl. sich schon vielfältige mühe nicht allein vor itzo sondern auch ehedem vor mich geben wollen, solches erkenne mit gehorsahmen Danck, und versichere, dasz ich mir die gröszeste Freude machen werde, mich lebenslang zu ernennen

Ew. HochEdl.
Meines insonders HochgeEhrtesten Herrn
ergebenster Diener
Joh. Seb. Bach,
Concertmeister.

Weimar, den 22. April 1716.

Herrn
Herrn Augusto Becker Bestmeritirten Licentiato Juris, wie auch der Kirche B. M. Virg. fürnehmer Vorsteher. Meines insonderes HochgeEhrtesten Herrn Halle.

Demnächst fand die Revision und Abnahme des schönen Orgelwerks von den drei hiezu berufenen Meistern in sehr

gründlicher Weise statt und ist darüber das folgende ausführliche Protokoll aufgenommen worden:

„Nachdem es dem Hochlöbl. Collegio Mariano der Stadt Halle uns Endes Unterschriebene in Schrifften zu ersuchen beliebet, daß wir vorgestern, alß den nunmehr verwichenen 29. Aprilis, allhier erschienen, und das durch Gottes Gnade und zu seiner Ehre von dem Orgelmacher, Hr. Christoff Cunciam in der Kirche zur lieben Frauen aufferbaute neue große Orgel Werk in allen Stücken perlustriren, untersuchen, und was wir darinnen vor tüchtig oder untüchtig befinden würden, auffzuzeichnen, auch sonsten unsere Censur darüber ertheilen möchten; So haben wir der Hochgeneigten Requisition und der zu unserer Experience und Dextérité getragenen guten Confidence zu schuldigster Folge in obgedachten Termino uns allhier eingefunden, und nach nochmahliger an uns geschehener hohen mündlichen Erforderung die Untersuchung solches neuen Orgel Werckes in besagter Kirche in Gottes Nahmen vorgenommen.

Da wir denn (1.) die Balgen Kammer bequehm genug zu denen Bälgen, und vor das üble Wetter wohl verwahret befunden, doch aber auch dabey wahrgenommen, daß weil das Fenster gegen Abend gehet, die Bälge der allzugroßen Sonnen Hitze exponiret seyn müssen, daß also ein Vorhang oder jenseiten ein anderer Schirm wieder die Sonne außer der Zeit des Gebrauches dieses Orgel Werckes wird nöthig sein.

Was zum (2.) die Bälge selbst betrifft, derer zehen an der Zahl sind, (ungeachtet der Meister im Contract nur 9 versprochen, vielleicht weil er gemeinet, quod super flua non noceant, und daß par numerus dem impari zum Wohlstande

derer beyden, einander gegenüber befindlichen Anlagen der Bälge vorzuziehen sey) so möchten sie zwar die hiezu erforderte Größe und Fleiß des Meisters noch endlich zeigen, doch hat der Wind in der von uns applicirten Wind Wage den Liquorem noch nicht auff der sonsten bei dergleichen starcken Wercken erforderten, und an andern im Winde tichtigen Wercken befundenen 35sten bis 40sten, sondern nur etwa bis an den 2 oder 33sten Gradum treiben wollen: dahero man auch bey Tractirung des Haupt Werckes einiges Schwancken der Bälge wahrgenommen; Jedoch ist dieses wohl zu erdulten wenn nur nicht das Ober Werck im mittlern Clavier schwanckete, welches sonsten unter die Haupt Defecte gezehlet wird.

Sonsten aber ist uns (3.) an denen Windladen kein vitium visibile vorgekommen, sie haben auch die Probe ausgehalten, daß bey denen auff einmahl niedergedruckten Clavibus sowohl des Manuals alß Pedals kein unanständiges Durchstechen außer etwas weniges im mittlern Manual, welches sonsten von nicht alzufeste angeschraubten Stöcken herrühret und leichte corrigiret werden kann, sich hat mercken lassen. Man hat auch unter denen Ventilen nicht etwa doppelte oder 3fache Federn, womit die üblen Meister sonsten das Geheule verhindern wollen, sondern alle einfach angetroffen. Bey welcher Beschaffenheit denn das Clavier sich noch ziemlich bequehm tractiren lassen solte; Nichts desto weniger will es noch nöthig seyn, daß es etwas leichter gemachet, und dennoch das hurtige Zurückeprellen der Claviere nicht verhindert, vielweniger dadurch einiges heulen verursachet werde: wie es denn auch der Meister in diesen Stand zu bringen versprochen hat.

Was (4.) das Eingebäude anbetrifft, so wäre freilich ein weiterer Raum dazu zu wünschen gewesen, daß man nicht alles so tichte zusammen hätte sezen dürffen, und man bequehmer zu allen kommen könne.

Im übrigen finden sich (5.) alle die im Contract specificirte Stimmen, und zwar auch aus derjenigen Materia verfertiget, deren daselbst gedacht wird, außer, daß anstatt des specificirten metallenen 16füßigen Gemshorn-Basses ein hölzerner 32füßiger Untersatz oder Sub Bass geliefert werden. Durch welche Größe der Pfeiffen der Abgang des Metalles wohl dürffte ersezet sein.

Ferner sind über den Contract folgende verfertigte dienliche Stimmen dazu gekommen, nehmlich

Spitzflöte . .	2	Fuß	von Metall.
Quinta . . .	3	„	
Octava . . .	2	„	
Nachthorn. .	4	„	
Quinta offen	6	„	

Dagegen ist außen geblieben:

Der Fagott Bass von Zinn 8 F.
Gedackt von Metall 4 F.
Waldflöte von detto 2 F.
Rohrflöte 12 Fuß von detto.

Ingleichen hat er vor 2 zweyfache Cimbale 2 dreyfache geliefert.

Und wie man (6.) es lässet dahin gestellet seyn, wie mit der Legirung des Metalles sey verfahren worden, allermaßen denn leichte zu sehen (und es auch fast gewöhnlich) daß man zu denen Stimmen, welche nicht in das Gesicht fallen, nicht sowohl das Bley alß vielmehr das

Zinn gesparet; Also hätten in diesem Wercke die Bleche derer Corporum der Pfeiffen etwas dicker seyn können oder sollen.

Die in der Facciata sich präsentirende Pfeiffen sollten zwar mit einem hellen Lichte spielen, und wird auch vermuthlich das meiste von gutem Zinne daran seyn gewendet worden; Allein daß sie dergleichen nicht thun, muß die Schuld nicht dem Meister, sondern den auff sie fallenden Rauche beygemessen werden. Hingegen ist ihm zu imputiren, wenn der Klang sonderlich der großen Pfeiffen sich nicht deutlich vernehmen lässet, wenn es an der gehörigen guten Intonation mangelt: Wie denn dergleichen Defect sich auch allhier an unterschiedenen solchen Corporibus, unter andern im Sub- und Posaunen Bass von 32 Fuß, wie auch in übrigen Rohr Wercken herfür gethan; doch hat Hr. Cuncius, gleich wie er noch hin und wieder das Werck, welches wir in allen 3 Claviren noch ziemlich unrein befunden, reiner zu stimmen, um nach der von ihm uns einmahl gezeigten noch passablen guten Temperatur einzurichten versprochen, auch an der desiderirten bessern Intonation einiger Pfeiffen zu derselben Correctur sich obligiret: welches zwar beßer vor der Examination hätte geschehen können, allermaßen wir alle diejenigen Stücke die noch fehlen, nehmlich die

Copul,

2 Tremulanten,

2 Sterne,

eine lauffende Sonne auff dem Ober: Positiv, und

den Vogel Gesang

zugleich hätten in Augenschein nehmen können.

Dieses ist nun, was wir untenbenahmte unsrer Schuldigkeit gemäß und der Wahrheit zu steuer bey diesem Wercke erinnern sollen. Im übrigen wünschen wir, daß es dem AllerHöchsten zu Ehren und zu sonderbahrem Ruhme derer Hoch Edlen Herrn Patronen, auch der ganzen werthen Stadt im guten Friede und Ruhe zur heiligen Auffmunterung und Andacht sich jederzeit wohl hören lassen und lange Jahre beständig dauren möge.

Halle am Tage Philippi Jacobi 1716.

ge. z. (L. S.) Johann Kuhnau.
(L. S.) Christian Friedrich Rolle.
(L. S.) Joh. Sebast. Bach."

Hatte Bach in der geschilderten Weise begonnen, sich aus der kleineren Sphäre seines Ursprungs und seines eigentlichen Standes zu jener höheren Geltung aufzuschwingen, vermöge deren er im Stande war, einen bestimmt erkennbaren Einfluß auf die kirchliche Musikrichtung derjenigen Kreise auszuüben, auf welche er zu wirken vermochte, so war auf der andern Seite die alle anderen Virtuosen seiner Zeit weit überragende Stellung, welche er als ausübender Künstler, zumal auf der Orgel und auf dem Klavier einnahm, schon nicht mehr in Zweifel. Nicht bloß die technische Fertigkeit, die er sich in erstaunenswerthem Maße zu eigen gemacht hatte, sondern auch sein Reichthum an Ideen, die Größe und Macht seiner Phantasie, die unbedingte Herrschaft, welche er über die Form und jede äußere Bedingung zur Ausübung seiner Kunst erlangt hatte, waren und wurden in immer weiteren Kreisen anerkannt.

Seine amtliche Stellung in Weimar war es, die ihm

durch den Rang, den sie ihm unter den ausübenden Künstlern seiner Zeit gewährte, zu einem Triumphe verhalf, welcher für ihn und für die deutsche Kunst gleichmäßig ehrenvoll war.

Es war in der zweiten Hälfte des Jahres 1717,*) als der in Frankreich berühmte Klavierspieler und Organist Jean Louis Marchand an den glänzenden Hof Friedrich Augusts I. nach Dresden kam.**) Er galt bei seinen Landsleuten für den größten Orgel- und Klavier-Virtuosen der Welt, und seine Fertigkeit und Vortragsweise hatte, wie man dort glaubte, seines Gleichen nicht. Er war Organist des Königs von Frankreich zu Versailles und zu gleicher Zeit Inhaber von fünf bis sechs Organistenstellen zu Paris. Ein gesuchter Klavierlehrer für Alle, die in der höheren Gesellschaft Unterricht in der Musik nehmen wollten, ward ihm die Stunde mit dem für die damalige Zeit sehr hohen Honorar von einem Louisd'or bezahlt. Von unglaublicher Eitelkeit erfüllt, hatte er es durch sein anmaßendes Wesen gegen den König von Frankreich dahin gebracht, daß er aus seinem Vaterlande verwiesen wurde. Auf seinen dortigen Kunstreisen und in Italien hatte er in der That Niemand gefunden, der im Stande gewesen wäre, ihm die Spitze zu bieten. Auch in Dresden wußte er durch seinen zierlich sauberen Vortrag sich den Beifall des Hofes in so hohem Grade zu erwerben, daß ihm der König

---

*) Friedrich August I. kam im Laufe des Jahres 1717 erst Ausgangs Juli nach Dresden, und zwar mit Flemming gemeinschaftlich. Beide blieben dort bis gegen Ende dieses Jahres.

**) Marchand war im Jahre 1669 zu Lyon geboren und damals also 48 Jahre, Bach 32 Jahre alt. Marchand starb 1737 zu Paris.

sofort eine Anstellung mit einer ansehnlichen Besoldung anbieten ließ.

Der Concertmeister der königlichen Capelle, Jean Baptiste Volumier (Woulmyer, Belgier von Geburt, früher Concertmeister am königlich preußischen Hofe), kannte die ganze Stärke und Ueberlegenheit Bachs über den eitlen und hochmüthigen Franzosen, und glaubte die gute Gelegenheit nicht vorübergehen lassen zu dürfen, um ihm zu zeigen, daß er nicht der erste Klavier- und Orgel-Virtuose seiner Zeit sei. Volumier wußte, daß auch Bach einen feinen und zierlichen Vortrag hatte, daß er aber nebenbei demselben Adel und Seele, Größe und Gewalt einhauchen konnte und daß der Franzose als Tonsetzer seichter kraftloser Musikstücke weit entfernt war, sich mit ihm in freier Phantasie und in der Composition messen zu können. Er schrieb daher an Bach und lud ihn ein, nach Dresden zu kommen, um in dem musikalischen Wettstreit mit dem berühmten Franzosen die Ehre der deutschen Kunst aufrecht zu erhalten. Bach nahm die Einladung mit Freuden an und begab sich sogleich auf die nach damaligen Verhältnissen weite Reise. In Dresden ließ der König, durch Volumier von der Ankunft des berühmten Orgelspielers aus Weimar unterrichtet, ihm eine Einladung zum Hofconcert zu Theil werden, in welchem Marchand spielen sollte. Dieser trug Variationen im Geschmacke Couperins über ein französisches Liedchen vor und errang sowohl wegen der darin angebrachten Künste, als wegen seiner netten, feurigen Ausführung lebhaften Beifall. Nach ihm forderte man den neben ihm stehenden Bach auf zu spielen. Dieser nahm Marchands Stelle am Flügel ein und präludirte in

der ihm eignen meisterhaften Art; dann das Thema, zu welchem Marchand Variationen gespielt hatte, auch seinerseits aufnehmend, variirte er dasselbe noch 12mal in einer Weise, welche alle Zuhörer zur größten Bewunderung hinriß. Am andern Tage wurde Marchand von dem ihm sonst unbekannten Künstler durch ein höfliches Handschreiben eingeladen, ihm beliebige musikalische Themen zur freien Behandlung als Phantasie auf dem Klavier zu Theil werden zu lassen, in der Hoffnung, daß er, Marchand, in gleicher Weise die ihm vorzulegenden Aufgaben in freier Phantasie zu spielen sich bereit erklären werde. Marchand nahm den ihm angebotenen Wettstreit an. Der König bestimmte Ort und Stunde dafür. In dem mit fürstlicher Pracht gehaltenen Hause des Feldmarschalls, Grafen von Flemming*) versammelte sich am Abende des bestimmten Tages eine große und glänzende Gesellschaft. Bach fand sich pünktlich ein. Aber Marchand erschien nicht, und als nach langem und vergeblichem Harren Graf Flemming zu ihm schickte, um ihn an die Gesellschaft und deren Zweck erinnern zu lassen, erfuhr man mit Erstaunen, daß der eitle Franzose schon ganz früh am Morgen dieses Tages Extrapost genommen und Dresden verlassen habe. So war es denn dem deutschen Meister zwar vergönnt gewesen, ihn zu schmählichem Rückzuge zu nöthigen; indeß war ihm der Triumph nicht zu Theil geworden, ihn Angesichts des glänzenden Hofes und der dort zahlreich versammelten Kenner durch seine überlegene Kunst zu besiegen. Er ließ

*) Graf von Flemming war dirigirender Staats- und Kabinets-Minister und General-Feldmarschall.

sich nun zur allgemeinen Bewunderung allein hören. Um das ihm vom Könige zugedachte Geschenk von 100 L.-d'or wurde Bach durch Unterschlagung Seitens eines der Hofbedienten gebracht. Er mußte sich an dem ihm zu Theil gewordenen Ruhm genügen lassen. Gerecht und bescheiden wie er war, ließ er übrigens dem saubern und eleganten Klavierspiele Marchands volle Gerechtigkeit widerfahren.*)

Dasselbe Jahr, welches ihm diesen verdienten Triumph bereitet hatte, war auch das Jahr der zweihundertjährigen Feier des Reformationsfestes.

Wie zu jener Zeit in den protestantischen Ländern die Religion und deren Cultus in allen Dingen obenan stand, so war es natürlich, daß ein solches Fest nicht vorüber gehen konnte, ohne daß dasselbe die allgemeine Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen hätte. In welchem Maße dies zu Weimar der Fall war, ersehen wir beispielsweise aus de Wette's kurzgefaßter Lebensgeschichte der Herzoge zu Sachsen (Weimar 1770), in der es heißt (S. 445):

„Das Jahr 1717 war für die gesammte evangelische Kirche und besonders für das Weimarsche Zion ein rechtes Freudenjahr, wozu das dankbare Andenken der durch den Dienst D. Martin Luthers vor 200 Jahren empfangenen Reformation die erwünschte Gelegenheit an die Hand gab. Herzog Wilhelm Ernst hatte wegen feierlicher Begehung desselben die besten Anstalten getroffen und in der Absicht,

*) Burney sagt von diesem Wettstreit, Musik. Reisen III. 52: „Es war eine Ehre für Pompejus, daß Cäsar sein Ueberwinder, und für Marchand, daß er von Niemand, wie von Bach besiegt worden war."

bereits unterm 1. October ein fürstl. gnädigstes Rescript an das Sachsen-Weimarsche Ober-Consistorium, wegen Intimirung und Feier des auf den 31. October und 1. und 2. November 1717 bevorstehenden evangelischen Jubelfestes durch den Druck bekannt machen lassen. Worauf das fürstl. OberConsistorium Verkündigung und Ausschreiben, in welchem gemeldet wird, wann das bevorstehende Jubelfest in den Kirchen des gesammten Fürstenthums soll celebrirt und gehalten werden, dann aber eine Information, welchergestalt auf Hochfürstl. gnädigsten Befehl des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Wilhelm Ernst, Herzog zu Sachsen, in Dero gesammten Weimarschen Fürstenthum und Landen es mit Singen und Predigen und anderen christlichen Ceremonien bei dem angeordneten evangelischen Jubelfest solle gehalten werden."

Zu dem liturgischen Ritus jener Zeit gehörte die Kirchenmusik als ein nothwendiger Bestandtheil, und Bach componirte der von ihm übernommenen Pflicht gemäß hiezu seine schöne Cantate: „Eine feste Burg ist unser Gott", in welcher er die Grundlagen zeigt, auf denen er späterhin jene zahlreichen und großen Tonschöpfungen hat erstehen lassen, durch die sein Aufenthalt in Leipzig so ausgezeichnet geworden ist. Man erkennt in diesem Werke deutlich, daß Bach das Ende seines ersten Entwicklungsganges erreicht hatte und im Begriff war, der höheren Vollkommenheit näher zu treten. Eines speciellen Eingehens auf die Musik dieser Cantate enthalten wir uns hier, da wir weiterhin sämmtliche in diese Categorie gehörigen Werke im Großen und Ganzen beurtheilend zusammenfassen werden.

In die letzte Zeit von Bachs Aufenthalt in Weimar

fällt der Beginn der Lehrzeit des Johann Tobias Krebs (Vaters des später berühmt gewordenen Johann Ludwig Krebs), welcher bei ihm im Klavier- und Orgelspiel Unterricht erhielt und ein sehr bedeutender Orgelspieler wurde. Er ward später Organist zu Buttstädt, wo er 1760 im 70. Jahre seines Lebens gestorben ist.

Das Jahr 1717 beendete Bachs neunjährigen Aufenthalt zu Weimar. Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen berief ihn zu seinem Kapellmeister. Geboren im Jahre 1694, also nur 2 Jahre jünger als Bach, hatte dieser ausgezeichnete Fürst im Jahre 1715 die Regierung seines Ländchens angetreten. Er war in den Wissenschaften, besonders in der Kenntniß der Alterthümer vorzüglich erfahren und ein ausgezeichneter Musikkenner.

Näheres über die Art der Berufung und die etwaige Verbesserung von Bach's äußerer Lage in diesem neuen Amte ist leider nicht bekannt geworden. Er trat dasselbe sogleich an und fungirte in ihm auch als Organist der Schloßkirche und des Hofes.

Eine eigne Schloßgemeinde gab es in Cöthen freilich nicht. Dagegen geschahen zu jener Zeit alle Taufen und Trauungen aus den Familien der fürstlichen Diener und Hofbeamten, vom Präsidenten bis zum Schreiber und vom Hofmarschall bis zum Nachtwächter in der Schloßkirche und wurden von dem fürstlichen reformirten Hofprediger und Superintendenten vollzogen, auch wenn die Personen lutherischer Confession waren.

So war Bach dem geistlichen Amte nicht entzogen, wenngleich seine kirchliche Stellung in Cöthen eine gewissermaßen exceptionelle und nur der Ausfluß seines Hofamts,

also keineswegs eingreifend genug war, um durch sie eine directe Einwirkung auf die kirchlich-musikalischen Verhältnisse ausüben zu können. Doch ist noch jetzt die alte Orgel, auf der er fungirt hat, in der tief in die Erde eingeschnittenen Schloßkirche vorhanden. Sie wird freilich nicht mehr zu kirchlichen Zwecken, sondern von den Seminaristen zur Uebung benutzt. Denn die Schloßgemeinde besteht nicht mehr, wie das Fürstenthum selbst dem größeren Complex der anhaltischen Lande zugefallen ist.

In jedem Falle war Bach durch seine kirchlichen Functionen nur in untergeordnetem Grade beschäftigt, und es fehlte ihm nicht an Zeit, sich seinen sonstigen Studien in beliebiger Weise hinzugeben.

Bei seinem Abgange von Weimar hatte er die Freude, seinen Freund und Schüler Schubart zu seinem Nachfolger ernannt zu sehen. Leider war es diesem ausgezeichneten Manne nur kurze Zeit vergönnt, das Amt seines Lehrers zu bekleiden, indem er schon 1721 starb. Ihm folgte demnächst der andere Schüler Bachs aus der Mühlhausen-Weimarschen Periode, J. C. Vogler, der später zu gleicher Zeit Bürgermeister von Weimar ward und in diesen beiden Aemtern bis zu seinem 1765 erfolgten Tode unter hoher Anerkennung seiner Fürsten verblieben ist.

V.

Cöthen.

Bachs Aufenthalt in Cöthen (1717 bis 1723), obschon für die Kirchenmusik weniger fruchtbar als die Weimarische Zeit, war für seine Zukunft von der höchsten Bedeutung. Er hatte bis dahin nicht aufgehört zu lernen. Seine jetzige Stellung aber gewährte ihm, mehr noch als die bisherige, die Möglichkeit, seine Kräfte zusammenzufassen, seine Ideen zu klären, von fremdem, ungehörigem zu reinigen, sich mit den Werken hervorragender Tonsetzer seiner Zeit fortzubilden, und so den langsamen Gang einer Entwickelung zu vollenden, die lediglich aus ihm selbst, aus seiner innersten Natur hervorgegangen war. Eine lange Reihe von Jahren mühsamer Arbeit und Vorbereitung lag hinter ihm. Während derselben war er Herr geworden der Formen, des äußerlich nothwendigen Apparats von Wissen und Können. Er war in die Blüthe der männlichen Kraft übergetreten.

Weit hinaus schon hatte er gegriffen über das Maaß des Gewöhnlichen, Hergebrachten. Aber wie hoch er stand, er hatte die Wandlung noch nicht in sich vollbracht, die ihn zu einer der ersten und edelsten Erscheinungen erheben sollte, welche das weite Gebiet deutscher Tonkunst schmücken.

Er wendete sich, scheinbar die kirchliche Bahn verlassend, in die er mit dem Bewußtsein innerster Nothwendigkeit eingetreten war, der Instrumental-Composition mit einiger Vorliebe zu, und fand hier auf diese Weise den nothwendigen Durchgangspunkt für jene reichen und glänzenden Schöpfungen, die er in Leipzig entstehen ließ.

Im Allgemeinen erkennt man in den während seiner Amtszeit zu Cöthen geschaffenen Werken die größere Reife, die vollendetere Durchbildung. In Freiheit und voller Kraft erledigt sich sein gewaltiger Schöpfungstrieb aller beschränkenden Fesseln, der überkommenen formellen Gebilde. Er beginnt den ihm eigenthümlichen und von hier ab unverkennbar werdenden polyphonen Styl zur höchsten Vollendung überzuführen. Der Geschmack der Zeit und die Mode, so weit beides ohne Berechtigung war, werden mit Bewußtsein abgestreift, das Conventionelle in den Hintergrund gedrängt. Schon tritt er nahe heran an den Gipfelpunkt der Höhe, auf welcher wir ihn in seiner späteren Amtszeit zu Leipzig bewundern und verehren.

Eine der ersten Arbeiten von bedeutenderem Umfange, welche er in Cöthen vollendet hat, mag wohl die muthmaßlich im Jahre 1718 componirte Cantate zum Geburtstage seines nunmehrigen Fürsten, „Durchlauchtigster Leopold“ betitelt, gewesen sein.

Das Interesse, welches eine solche Arbeit, zumal im Hinblick auf den Fürsten, dem sie geweiht war, erwecken muß, veranlasset uns, bei dem Texte derselben einige Zeit zu verweilen.

Der Titel lautet:

„Serenada

Auff Hochf. Geburtsfest des Durchl. Fürsten und Herrn Leopolds, Fürsten zu Anhalt-Cöthen.

a due Voci, Soprano e Basso, due Traversieri, due Violini, una Viola, Bassono, Violoncello e Contima

di J. S. Bach.

1. **Recit.** (Accomp. mit Quartett. D-dur 4/4, Bass.)
Durchlauchtger Leopold, es singet Anhalts Wald,
Von neuem mit Vergnügen.
Dein Cöthen sich dir stellt
Um sich vor dir zu biegen.

2. **Aria.** (Sopran. Flöte, Quartett A-dur 4/4.)
Goldener Sonne frohe Stunden
Die der Himmel selbst gebunden,
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Seinen Nachruf auszubreiten.

3. **Bass.** (D-dur. 4/4 Quartett.)
Leopolds Vortrefflichkeiten
Machen uns jetzt viel zu thun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
Können nicht bei seinem Glücke
Das ihm billig folget, ruhn.

4. **Tempo di Minuetto** (G-dur. 3/4. Quartett.)
Unter seinem Purpurs Saum
Ist die Freude nach dem leyde.
Jedem schenkt er weiten Raum
Gnadengaben zu genießen,
Die wie reiche Ströme fließen
Nach Landesväterlicher Arth
Er jedem Unfall wahrt,
Drum sich nun die Hoffnung paart,
Daß er werde Anhalts Lande
Setzen in beglücktem Stande.

5. **Duo.** Bass, Sopran. (A-dur. 3/4.)
Doch wir laßen unsre Pflicht
Froher Sinnen

Jetzt nicht rinnen,
Heute da das Himmelslicht
Seine Knechte fröhlich machet
Und auf seinen Scepter lachet.

6. **Recitat. a due voci.** (D-dur. 4/4.)
Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Gluth zum Himmel schwingen.

7. **Aria. Soprano.** (Quartett. D-dur. 4/4.)
So schau des holden Tages Licht
Noch viele, viele Zeiten
Und wie es jetzt begleiten
Hohes Wohlsein und Gelücke,
So wisse wann es anbricht
Ins Künftige vor Kummer nicht.

8. **Aria. Bass.** (A-dur. Allabr.) Violoncello e Bassono unisono. Cembalo e Violino.
Dein Namen gleich der Sonnen geh,
Stets während bei den Sternen steh.
Leopold, in Anhalts Gränzen
Wird im Fürstenruhme glänzen.

9. **Chor** 2 st. Flöten Quartett. Bass. (A-dur. 3/4.)
Nimm auch, großer Fürst, uns auf,
Und die sich zu deinen Ehren
Unterthänigst lassen hören.
Glücklich sei dein Lebenslauf
Sei dem Volke solcher Segen,
Den auf dein Haupt wir legen.

Man sieht, daß der Dichter, in dem man wohl Bach selbst vermuthen dürfte, der dem Fürsten zu Ehren den Schwung seiner Phantasie entfaltete, gewisse Schönheitsgrenzen nicht zu überschreiten gewagt hat und daß ihm die Sprache keineswegs hinreichend geläufig gewesen ist. Doch darf man die Worte, welche er dem durchlauchtigsten

Leopold zuruft, nicht für leere Schmeichelei und Phrase nehmen. Denn Leopold war in der That ein vortrefflicher Regent, der das kleine Land, das ihm gehörte, so wohl zu leiten verstand, daß sich unter seiner Regierung die Zahl der Einwohner verdoppelte und Cöthen die bevölkertste Stadt in den anhaltinischen Fürstenthümern wurde.

Die Musik zu der vorstehend im Text dargestellten Serenade ist später von Bach mit neu untergelegtem Text und mit dem Anfange: „Erhöhtes Fleisch und Blut" als Fest-Cantate auf den zweiten Pfingsttag in den Kreis seiner Kirchenmusik aufgenommen worden. Wir vermeiden es daher hier auf Einzelnheiten derselben einzugehen, indem wir, was über die Kirchen-Cantaten Bachs zu sagen ist, an geeigneter Stelle zusammenfassen werden.

Im Allgemeinen wird man schon hier die Bemerkung am Platze finden, daß Bach in seinen Gesangswerken einen anderen als den ihm eigenthümlichen Styl nicht gekannt und nur bei wenigen seiner weltlichen Cantaten den Kreis überschritten hat, der die Mehrzahl jener Arbeiten der Kirche zuwies. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß er eine für weltliche Zwecke gesetzte Serenade ohne große Mühe und andere wesentliche Veränderung als die des Textes, in eine Kirchen-Cantate verwandeln konnte, wie er dies weiterhin bei vielen ähnlichen Werken gethan hat.

Gewiß ist es für die Beurtheilung des Charakters und der Lebensstellung eines Mannes wie Bach, von dem der Nachwelt so verhältnißmäßig wenig positive Nachrichten geblieben sind, von der höchsten Wichtigkeit zu sehen, wie ein Fürst von den hervortretenden Eigenschaften Leopolds

von Cöthen ihn als seinen Freund behandelt, seinen Umgang gesucht hat. Der arme Cantorssohn aus Eisenach, der elternlose Knabe der zu Fuß nach Lüneburg wanderte, um dort mit seinen geringen Mitteln sich eine Bildung zu suchen, die ihm das Land seiner Geburt nicht zu bieten vermocht hätte, der von seiner vorgesetzten Kirchenbehörde geschulmeisterte Organist zu Arnstadt, war ein Mann geworden, in dessen Umgang ein edler Fürst Freude und Genuß suchte und fand.

Wie sehr Bach von ihm und dem Hofe geschätzt wurde, läßt sich aus einer eigenthümlichen Notiz des Kirchenbuchs der Schloßkirche zu Cöthen erkennen. Im Jahre 1718 war ihm ein Sohn geboren worden. Wir finden über dessen Taufe die folgende Mittheilung:

„1718. 17. Nov.

Hat der Fürstl. Capellmeister Johann Sebastian Bach mit seiner Frau Marien Barbaran einen Sohn, welcher den 15. Juni geboren, in der Schloßkirche tauffen lassen, Nahmens Leopold Augustus. Die Pathen sind gewesen:

1. der Durchl. Fürst Leopold, regierender Fürst zu Anhalt.
2. der Durchl. Fürst, Herr Augustus Ludwig, Fürst zu Anhalt.
3. die Durchl. Herzogin, Frau Eleonore Wilhelmine vermählte Herzogin zu Sachsen Weimar, gebohrne Fürstin zu Anhalt.
4. der Hochwohlgeborne Hr. Christoph Jost von Zanthir, Seiner Durchl des regierenden Fürsten Leopold bestallter Geheimder Rath.
5. die Wohlgeb. Frau Juliana Magdalena seiner Durchl.

des regierenden Fürsten bestallten Hof-Ministers Hrn. Gottlob von Nostiz Eheliebste."

Freilich war der Taufling 4 Monat alt geworden, ehe er vor einem so hochgestellten Pathenkreise in den Bund der christlichen Kirche aufgenommen werden konnte. Es ist zu vermuthen, daß die Taufe absichtlich so lange hinausgeschoben worden war, um den fürstlichen Kreis, wie er uns oben genannt wird, in der geschehenen Weise versammeln zu können.

Im Allgemeinen ist uns über Bachs Aufenthalt in Cöthen weniger bekannt, als aus seinem frühern und spätern Leben. Hier wie in Weimar schweigen die Archive über die Einzelnheiten seiner Amtsstellung.*) Das Meiste, was wir aus dieser Zeit von ihm wissen, beruht auf den Traditionen Forkels, auf den Mittheilungen der glücklicher Weise erhaltenen Kirchenbücher und auf Combinationen. Diesen Traditionen und Combinationen nach fällt in diese Epoche seines Lebens eine jener merkwürdigen Episoden, welche, wie unscheinbar sie an sich sein mag, doch in Verbindung mit einer späteren gleichartigen Begebenheit wesentlich dazu beiträgt, zwei große Männer in der Verschiedenartigkeit ihres Wesens und ihres Charakters vor uns erscheinen zu lassen.

Bach, der wie wenige die hervorragenden Werke der Tonsetzer seiner Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgte und zu

---

*) Die dieserhalb ergangenen Nachfragen haben ergeben, daß das Hof-Archiv von Cöthen, so weit es für die vorliegenden Zwecke hätte von Werth sein können, nicht zugänglich, vielleicht kaum noch vorhanden ist. Eine dem Verfasser hierüber zugegangene Correspondenz meint sogar, dasselbe sei „in den Butterladen" gewandert.

würdigen wußte, hatte den besonderen Wunsch, Händel, welcher zu jener Zeit zwar in der Blüthe seines Glücks, aber noch vor den Pforten des Tempels stand, die ihm die Bahn zu seinem ewigen Ruhm eröffnen sollten, kennen zu lernen. Im Jahre 1719, zwei Jahre nach Bachs Amtsantritt in Cöthen, war dieser von London aus nach Deutschland gekommen. Er suchte hier die Engagements für die seiner Direktion untergebene Akademie für italienische Opernmusik in London zu bewerkstelligen und verweilte bei dieser Gelegenheit auch längere Zeit in seiner Vaterstadt Halle. Bach machte sich dorthin auf den Weg, als er von Händels Anwesenheit Kenntniß erhalten; denn Halle ist von Cöthen nur 4 Meilen entfernt. Aber an dem Tage seiner Ankunft daselbst reiste Händel von dort wieder ab. Bach war umsonst gekommen.

Chrysander in seiner Lebensgeschichte Händels (Bd. II. S. 18) führt an, daß dieser vom März bis Oktober des Jahres 1719, also volle 8 Monate in Deutschland und einen guten Theil davon bei den Seinen in Halle gewesen sei, denen er einen längeren Besuch versprochen gehabt habe. Er meint demnach, daß Bach, wenn er bei so eifrigem Aufsuchen Händels diesen wirklich das erste Mal verfehlt, er seine Zurückkunft erfragen und darauf hin die Reise hätte wiederholen können. Er meint, Bach wäre wohl nur gelegentlich nach Halle gekommen, habe Händel auch begrüßen wollen, ihn aber nicht mehr angetroffen, ohne für den Augenblick besonderes Gewicht darauf zu legen, noch sich um ein weiteres Zusammentreffen zu bemühen, und werde wohl erst später, da die Bedeutung beider Männer gestiegen, sein Bedauern ausgedrückt haben, daß

er Händel früher einmal vergebens in Halle aufgesucht. Begreiflicher Weise lassen sich dergleichen Zweifel im Wege einer derartigen Conjectur nicht, sondern nur durch thatsächliche Unterlagen lösen. Forkel's Angaben beruhen auf den Mittheilungen der Söhne Bach's. Sie werden also vorläufig, den bloßen Vermuthungen Chrysander's gegenüber für richtig erachtet werden müssen. Zu einer „Verläumdung Händel's" gaben sie, wie sie gestellt sind, keinen Anlaß. Daß aber zwei so große Coryphäen in der Kunst, wenn gleich auf verschiedenen Lebensbahnen wandelnd, sich nie haben sehen und treffen können, (Bach hat, wie wir weiterhin sehen werden, den Versuch hiezu erneuert) regt allerdings zu Vermuthungen an. Daß diese zu Gunsten desjenigen ausfallen werden, der nachweislich positive Schritte gethan, um die persönliche Bekanntschaft herbeizuführen, liegt in der Natur menschlicher Auffassung.

Am 28. September hatte Bach den Schmerz, eines seiner Kinder zu verlieren. Das Kirchenbuch der Schloßkirche meldet: „1719 den 28. September ist Herrn Johann Sebastian Bachens, Hochfürstl. Capellmeisters Söhnlein beigesetzet." In den bisher bekannt gewordenen Nachrichten seiner Familie ist dieses Söhnleins keiner Erwähnung gethan. Muthmaßlich war es Leopold August, der 1718 geboren und in so ehrenvoll glänzender Weise getauft worden war und von dem Hilgenfeld angiebt, daß er vor 1735 gestorben sei. Ein schwererer Schlag erwartete ihn in dem folgenden Jahre 1720.

Fürst Leopold, der in Bach das große und seltene Talent mit richtigem Blick erkannt hatte, schätzte und liebte ihn in hohem Grade, hatte ihn gern um sich und ließ sich

auf Reisen nicht selten von ihm begleiten, so auch in dem genannten Jahre auf einer Reise nach Carlsbad. Von dieser Reise, welche eine längere Zeit in Anspruch genommen hatte, zurückkehrend, trat Sebastian heiteren Muthes und voll Freude, seine Familie wieder zu sehen, in sein Haus. Hier ward ihm eine schmerzliche Ueberraschung zu Theil. Seine Gattin, die er bei seiner Abreise munter und in voller Gesundheit verlassen hatte, fand er nicht mehr. Während seiner Abreise war sie von einer tödtlichen Krankheit dahin gerafft worden und bereits begraben. Das Kirchenbuch meldet: 1720 den 4. July ist Herrn Johann Sebastian Bachens, Hochfürstl. Capellmeisters Eheliebste beigesetzet." Wie es gekommen, daß keine Nachricht von der Krankheit und dem Tode zu dem abwesenden Gatten hat gelangen können, ist schwer zu sagen. Keine Nachricht meldet uns, welchen Eindruck diese jähe Trauerkunde auf das Gemüth des großen Meisters gemacht habe. Wenn wir aber die Treue und Sorgsamkeit in Betracht ziehen, mit welcher er die ihm aus dieser Ehe verbliebenen Söhne Friedemann, C. Ph. Emanuel und Joh. Gottfried Bernhard zu Meistern höchsten Ranges in seiner eignen Kunst auszubilden bemüht war und wenn man die große Anhänglichkeit in Erwägung zieht, welche er Zeit seines Lebens insbesondere für Friedemann gezeigt, der ihn fast auf allen seinen Reisen begleiten mußte, so wird man berechtigt sein, zu glauben, daß dieser unerwartete Schlag sein Herz tief getroffen habe.

Anderthalb Jahre brachte er im Wittwerstande zu. Dann verheirathete er sich zum zweitenmale mit Anna Magdalena Wülkens, der jüngsten im Jahre 1700

gebornen Tochter des Herzoglich Weißenfelsschen Hof-musikus Wülkens, einer tüchtigen Sopranistin, die aber als öffentliche Sängerin nicht aufgetreten ist. Das Kirchenbuch der Schloßkirche zu Cöthen meldet:

„Den 3. December 1721

Ist Hrn. Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Capellmeister allhier, Wittwer, und mit ihm Jungfrau Anna Magdalena, Hrn. Johann Caspar Wülkens, Hochfürstl. Sächs. Weissenfelsischen Musicalischen Hof- und Feld-Trompeters ehl. jüngste Tochter auf fürstl. Befehl im Hause copuliret worden."

Auch hier deutet das einfache Kirchenbuch die Theilnahme seines Fürsten an der Feier, durch den Befehl der Copulation im Hause an.

Es scheint, daß Bach seine junge Frau, welche später, wie wir aus ihren Handschriften erkennen können*), einen so regen Antheil an den Arbeiten und dem Wirken ihres berühmten Gatten genommen hat, im Klavierspiel und Generalbaß unterrichtet habe. Es würde schwer sein, dies zu wissen, wenn nicht handschriftliche Werke des

*) Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt mehrere Abschriften Bach'scher Werke aus der Leipziger Periode von der Hand der Maria Magdalena. Dazu gehören:

1) „6 Suites a Violoncello solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach. Maitre de Chapelle." (gdur, dmoll, cdur, esdur, cmoll, ddur).

2) „Sonata a Violino solo con Basso" (amoll).

3) 2 Violin-Concerte. Deren Aufschrift sagt: „Pars 1. Violino solo senza Basso composée par Jean Seb. Bach.

Pars 2. Violoncello solo senza Basso composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsic. écrite par Madame Bachen, Son Epouse."

Meisters, die auf uns gekommen sind, Zeugniß daf legten.

Das Eingehen in diese läßt uns zugleich einen lichen und belehrenden Blick in die innersten Falten Herzens thun und uns erkennen, mit wie treuer S er seine Umgebung zu sich heran und zu seiner Höh vorzuheben bestrebt war.

Wie hätte er, der große Lehrer und Meister, seine nicht als ein Vermächtniß der Liebe und herzliche neigung auf sein Weib übertragen sollen, auf sie, d schon durch das Band, das sie mit ihm vereinigte, durch ihren Gesang als eine Eingeweihte betrachten k

Wir besitzen ein „Clavier=Büchlein vor Magdalena Bach" *) mit der Jahreszahl 1722, als dem Jahre nach ihrer Verheirathung, welches 24 Klavierstücke (darunter auch eine „Fantasie pro Org enthält, die von Bach's Hand geschrieben keinen a Zweck gehabt haben können, als den der Unterweisun des Unterrichts.

Ein anderes Buch**) aus späterer Zeit in gr Ledereinband mit Golddruck, für die bescheidenen Ve nisse Bach's offenbar ein Prachtgeschenk darstellend,

---

*) Der Name von Bach's Gattin ist nicht von seiner, sonde einer fremden, ungeübten, fast einer Kinderhand ähnlichen Har geschrieben. Darunter stehen von Bach's eigner Hand die räthse Worte:

Anti Calvinismus
Christen=Schule item } Hrn. Dr. Pfeiffer.
Anti Melancholicus

**) Beide Bücher befinden sich in der Kgl. Bibliothek zu

die Initialen A. M. B. mit der Jahreszahl 1725. Eine darüber befindlich gewesene Römische I ist fast verschwunden, deutet aber darauf hin, daß der Geber dieses Buches Weiteres habe wollen folgen lassen. Und dieser Geber war der Gatte, der inmitten überhäufter Geschäfte dieses Album seiner Schülerin und Gattin mit eigner Hand niedergeschrieben hatte.

Auch hier finden wir leichtere Clavierstücke, Präludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Menuetten, Giguen, Rondo's, Polonaisen, Musetten, Suiten, Märsche in buntem Wechsel und in großer Zahl nebeneinander; im Ganzen 46 Stücke, darunter 35 für Clavier, zu denen die bekannte reizende Cdur-Präludie Nr. 1 des „Wohltemperirten Claviers" und zwei der „französischen Suiten" gehören. Bei der Minuett Nr. 29 (gdur ¾) findet sich die Bemerkung: „fait par Mr. Böhm". Im Ganzen ist in der Auswahl hinsichtlich der Schwierigkeit ein Fortschritt gegen die in dem Clavierbüchlein von 1722 enthaltenen Stücke unverkennbar — die Schülerin hatte gelernt.

Außerdem enthält das Buch aber noch andere Musik, deren Auswahl durch den ernsten Charakter bekundet, daß Anna Magdalena dem großen Zuge ihres Gatten zu folgen begonnen hatte, welche zum Theil aber auch das persönliche Verhältniß zwischen beiden in zartester Weise erkennen lassen. Es sind das

a) sechs Choräle, und zwar:

„Wer nur den lieben Gott läßt walten",
„Gieb dich zufrieden",
Dasselbe Lied für eine Singstimme,

„Schaff's mit mir Gott". (Die Noten sind mi[t]
Buchstaben bezeichnet und der Baß von Bach'[s]
Hand beziffert.)

„Dir Jehovah will ich singen" vierstimmig, endli[ch]
„O Ewigkeit du Donnerwort" einstimmig mit Ba[ß]

b) eine Aria (Lied) (Allabr. ddur) mit folgende[n]
interessanten Texte, dessen Ernst so recht zu dem in de[m]
norddeutschen Bürgerstande jener Zeit herrschenden Sin[n]
und zu Bach's eigenem Charakter paßt:

„Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers."

So oft ich meine Tabaks-Pfeife,
mit gutem Knaster angefüllt,
zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
so giebt sie mir ein Trauerbild —
und füget diese Lehre bei,
daß ich derselben ähnlich sei.

Die Pfeife stammt von Thon und Erde,
auch ich bin gleichfalls draus gemacht,
auch ich muß einst zur Erde werden,
sie fällt und bricht, eh ichs gedacht
mir oftmals in der Hand entzwey
mein Schicksal ist auch einerley.

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben
sie bleibet weiß. Also der Schluß,
Daß ich auch dermaleins im Sterben
dem Leibe nach erblassen muß
im Grabe wird der Körper auch —
so schwarz wie sie nach langem Brauch.

Wenn nun die Pfeife angezündet
so sieht man, wie im Augenblick —
der Rauch in freier Luft verschwindet
nichts als die Asche bleibt zurück,

so wird des Menschen Ruhm verzehrt —
und dessen Leib in Staub gekehrt.

Wie oft geschiehts nicht bei dem Rauchen
daß wenn der Stopfer nicht zur Hand
man pflegt den Finger zu gebrauchen
dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
O macht die Kohle solche Pein!
Wie heiß mag erst die Hölle sein?

Ich kann bey so gestallten Sachen
mir bei dem Taback jederzeit
erbauliche Gedanken machen
Drum schmauch ich voll Zufriedenheit
zu Land — zu Wasser und zu Haus
mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

Wir finden in dem Buche ferner:

c. ein Lied (esdur 3/4) mit dem Texte

„Bist du bei mir, geh ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh"

einem Zwischenspiele für Klavier und der Schlußstrophe:

„Ach, wie vergnügt wehr so mein Ende,
es drückten deine Schönen Hände
mir die getreuen Augen zu."

d. eine Aria (Lied) in f moll.

„Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden,
Mein sehr geblagter Geist, mein abgematter Sinn,
Du sorgst wie will es doch noch Endlich mit dir werden,
Und fähreſt über Welt und über Himmel hin.
Wirst du dich nicht recht fest in Gottes Willen gründen
Kannst du in Ewigkeit nicht wahre Ruhe finden."

e. ein Recitativ „Ich habe genug" mit darauf folgender Arie: „Schlummert nun ihr matten Augen" (gdur) ohne Baß; der von ungeübter Hand unter die ersten vier Takte gesetzte Baß ist ausgewischt.

f. zwei Blätter (unpaginirt) mit der Aufschrift:

„Schaff's mit mir Gott". (Die Noten sind mit Buchstaben bezeichnet und der Baß von Bach's Hand beziffert.)

„Dir Jehovah will ich singen" vierstimmig, endlich „O Ewigkeit du Donnerwort" einstimmig mit Baß.

b) eine Aria (Lied) (Allabr. ddur) mit folgendem interessanten Texte, dessen Ernst so recht zu dem in dem norddeutschen Bürgerstande jener Zeit herrschenden Sinne und zu Bach's eigenem Charakter paßt:

„Erbauliche Gedanken eines Tabaksrauchers."

So oft ich meine Tabaks Pfeife,
mit gutem Knaster angefüllt,
zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
so giebt sie mir ein Trauerbild —
und füget diese Lehre bei,
daß ich derselben ähnlich sei.

Die Pfeife stammt von Thon und Erde,
auch ich bin gleichfalls draus gemacht,
auch ich muß einst zur Erde werden,
sie fällt und bricht, eh ichs gedacht
mir oftmals in der Hand entzwey
mein Schicksal ist auch einerley.

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben
sie bleibet weiß. Also der Schluß,
Daß ich auch dermaleins im Sterben
dem Leibe nach erblassen muß
im Grabe wird der Körper auch —
so schwarz wie sie nach langem Brauch.

Wenn nun die Pfeife angezündet
so sieht man, wie im Augenblick —
der Rauch in freier Luft verschwindet
nichts als die Asche bleibt zurück,

so wird des Menschen Ruhm verzehrt —
und dessen Leib in Staub gekehrt.

Wie oft geschiehts nicht bei dem Rauchen
daß wenn der Stopfer nicht zur Hand
man pflegt den Finger zu gebrauchen
dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
O macht die Kohle solche Pein!
Wie heiß mag erst die Hölle sein?

Ich kann bey so gestallten Sachen
mir bei dem Taback jederzeit
erbauliche Gedanken machen
Drum schmauch ich voll Zufriedenheit
zu Land — zu Wasser und zu Haus
mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

Wir finden in dem Buche ferner:

c. ein Lied (esdur 3/4) mit dem Texte

„Bist du bei mir, geh ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh"

einem Zwischenspiele für Klavier und der Schlußstrophe:

„Ach, wie vergnügt wehr so mein Ende,
es drückten deine Schönen Hände
mir die getreuen Augen zu."

d. eine Aria (Lied) in f moll.

„Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden,
Mein sehr geblagter Geist, mein abgematter Sinn,
Du sorgst wie will es doch noch Endlich mit dir werden,
Und fähreſt über Welt und über Himmel hin.
Wirst du dich nicht recht fest in Gottes Willen gründen
Kannst du in Ewigkeit nicht wahre Ruhe finden."

e. ein Recitativ „Ich habe genug" mit darauf folgender Arie: „Schlummert nun ihr matten Augen" (gdur) ohne Baß; der von ungeübter Hand unter die ersten vier Takte gesetzte Baß ist ausgewischt.

f. zwei Blätter (unpaginirt) mit der Aufschrift:

„Schaff's mit mir Gott". (Die
Buchstaben bezeichnet und der
Hand beziffert.)

„Dir Jehovah will ich singen" vie
„O Ewigkeit du Donnerwort" ein

b) eine Aria (Lied) (Allabr. ddur
interessanten Texte, dessen Ernst so recht
norddeutschen Bürgerstande jener Zeit he
und zu Bach's eigenem Charakter paßt:

„Erbauliche Gedanken eines Tab

So oft ich meine Tabaks Pfeife,
mit gutem Knaster angefüllt,
zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
so giebt sie mir ein Trauerbild —
und füget diese Lehre bei,
daß ich derselben ähnlich sei.

Die Pfeife stammt von Thon und E
auch ich bin gleichfalls draus gemac
auch ich muß einst zur Erde werden,
sie fällt und bricht, eh ichs gedacht
mir oftmals in der Hand entzwey
mein Schicksal ist auch einerley.

Die Pfeife pflegt man nicht zu färbe
sie bleibet weiß. Also der Schluß,
Daß ich auch dermaleins im Sterbe
dem Leibe nach erblassen muß
im Grabe wird der Körper auch —
so schwarz wie sie nach langem Bra

Wenn nun die Pfeife angezündet
so sieht man, wie im Augenblick —
der Rauch in freier Luft [illegible]
nichts als die Asche bleibt [illegible]

Charakter des Liedes nicht verlassend. Die Handschrift
Textes mit lateinischen Buchstaben ist verwischt, vielleicht
Bach selbst herrührend, die Noten erscheinend von
ikter Hand.

Diese eigenthümliche Schrift zu dem innigen Gedicht,
die Stelle, die dem Liede in dem Buche Anna Magda-
zu Theil geworden, regt zu mancherlei Betrachtun-
n.

atte der damals noch jugendliche Meister dies Lied
Geliebten zukommen lassen, ehe er vielleicht im Stande
ssen um ihre Hand anzuhalten? Hatte er es ihr zu-
, um ihr einen Wink über ihre gegenseitige Haltung
en, zugestellt in einer Form, die etwaigen Verdacht
im ablenken sollte? Hatte der strenge Contrapunktist
roße Orgelspieler Gelegenheit gefunden, einen kleinen
rman mit der jugendlichen Sängerin anzuspinnen,
n Weib zu werden bestimmt war? In jedem Falle
en diese beiden Blätter dem Buche ursprünglich nicht
Sie sind ihm erst später eingefügt worden, vielleicht
wisse Andenken beisammen zu haben, denen zweifels-
uch die vorhergenannten Lieder angehörten, welche
wohl für seine Geliebte, Braut oder Frau gesetzt hat.
n Zelters Hand liegt in dem fraglichen Buche
der Zettel:

Giovannini (Johann) konnte Joh. Seb. Bachs italisir-
Kosename sein und das Gedicht und die Composition
im selbst gemacht in die Zeit seiner zweiten Verlobung
Anna Magdalena fallen, die recht gut soll gesungen

Aria di Giovannini (esdur 4/4)
mit folgendem Text:

„Willst du dein Herze schenken,
So fang es heimlich an,
Daß unser beider denken
Niemand errahten kann.
Behutsam sei und schweige
Und traue keiner Wand,
Lieb innerlich und zeige
Dich außen unbekannt.
Kein Argwohn mußt du geben,
Verstellung nöthig ist,
Genug daß du mein Leben
Der Drei (Treu) versichert bist.
Die Liebe muß bei Beiden
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schließ die größten Freuden
In deinem Herzen ein.
Begehre keine Blicke
Von meiner Liebe nicht,
Der Neit hat so viel Stricke
Auf unser Dhun gericht.
Du mußt die Brust verschließen,
Halt deine Neigung ein
Die Lust, die wir genießen
Muß ein Geheimniß sein.
Zu frei sein, sich ergehen
Hat oft Gefahr gebracht
Man muß sich wohl verstehen,
Weil ein falsch Auge wacht.
Du mußt den Spruch bedenken,
Den ich zuvor gethan.
Willst du dein Herz mir schenken
So fang es heimlich an.“

Die Melodie dieser Composition ist einfach, die zweite Strophe reicher verziert als die erste, doch melodisch und

den Charakter des Liedes nicht verlassend. Die Handschrift des Textes mit lateinischen Buchstaben ist verstellt, vielleicht von Bach selbst herrührend, die Noten anscheinend von ungeübter Hand.

Diese eigenthümliche Schrift zu dem sinnigen Gedicht, und die Stelle, die dem Liede in dem Buche Anna Magdalenas zu Theil geworden, regt zu mancherlei Betrachtungen an.

Hatte der damals noch jugendliche Meister dies Lied seiner Geliebten zukommen lassen, ehe er vielleicht im Stande war, offen um ihre Hand anzuhalten? Hatte er es ihr zugestellt, um ihr einen Wink über ihre gegenseitige Haltung zu geben, zugestellt in einer Form, die etwaigen Verdacht von ihm ablenken sollte? Hatte der strenge Contrapunktist und große Orgelspieler Gelegenheit gefunden, einen kleinen Liebesroman mit der jugendlichen Sängerin anzuspinnen, die sein Weib zu werden bestimmt war? In jedem Falle gehörten diese beiden Blätter dem Buche ursprünglich nicht an. Sie sind ihm erst später eingefügt worden, vielleicht um gewisse Andenken beisammen zu haben, denen zweifelsohne auch die vorhergenannten Lieder angehörten, welche Bach wohl für seine Geliebte, Braut oder Frau gesetzt hat.

Von Zelters Hand liegt in dem fraglichen Buche folgender Zettel:

„Giovannini (Johann) konnte Joh. Seb. Bachs italisirter Schäfername sein und das Gedicht und die Composition von ihm selbst gemacht in die Zeit seiner zweiten Verlobung mit Anna Magdalena fallen, die recht gut soll gesungen haben.

[illegible]

[illegible] von

[illegible] Seele be-

[illegible]

Endlich

h. eine Aria (esdur Allabr.) „Gedenke doch mein Geist.“

Abgesehen von dem bereits hervorgehobenen Interesse für die Kenntniß und Beurtheilung des Charakters und der Lebensfrische des Meisters bietet dies Buch der aufmerksamen Prüfung noch eine ganz andere Seite der Anschauung dar. Wie wir gesehen haben, befindet sich in ihm eine Anzahl von Liedern weltlichen Inhalts, von Bachs Hand geschrieben, bei denen die Vermuthung nahe liegt, daß sie von ihm für seine Frau componirt worden seien. Zwar ist dies bei keinem derselben ausdrücklich angezeigt und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß sie von anderen Componisten gesetzt und von Bach in das Musikbuch seiner Gattin eingeschrieben worden seien, wie er dies mit anderen fremden Stücken ja auch gethan.

Dennoch hat die erstere Vermuthung größere Wahrscheinlichkeit für sich, als die Alternative. Wir mindestens sind sehr geneigt an ihr festzuhalten. Kann der Kreis der erhabenen Kunstgestalten, die wir dem Meister Sebastian verdanken, durch diese für den Privat- und Familiengebrauch bestimmten Kleinigkeiten auch nicht erweitert werden, so tragen sie doch dazu bei, uns den großen Künstler als Menschen liebenswürdig erscheinen zu lassen. Es thut wohl, ihn sich im Kreise der Seinen nicht bloß als den großen Contrapunktisten denken zu müssen.

Von ganz besonderem Werthe sind die letzten Blätter des Buchs. Hinter den Musikstücken folgt nämlich zunächst von Bachs Hand ein Gedicht, welches in jedem Falle als

sein Hochzeits-Carmen, nach Styl und Orthographie vielleicht von ihm selbst gedichtet, betrachtet werden kann.

„Ihr Diener werthe Jongfer Braut,
Viel Glück zur heutgen Freide.
Wer sie in ihrem Cräntzgen schaut
Und schönen Hochzeit Kleide
Dem lacht das Herz vor lauder Lust
Bey ihrem wohl ergehen
Was Wunder wenn mir Mund und Brust
Vor Freuden übergehen.

Cupido, der vertrakte Schalk
Läst Keinen ungeschoren.
Zum Bauen braucht man Stein und Kalk,
Die Löcher muß man bohren,
Und baud man nur ein Hüner Hauß
Gebraucht man Holß und Nägel
Der Bauer trischt den Weitzen aus
Mit groß und kleinem Flegel.“

Gewiß spricht es für ein glückliches Verhältniß zwischen den Gatten, daß der Mann nach vierjähriger Ehe seiner Frau dieses an sich unbedeutende Hochzeitsgedicht, welches nach damaliger Weise der Zweideutigkeiten nicht entbehrte, zur Erinnerung an den festlichen Tag, der sie vereinigt hatte, in ihr Musik-Album schrieb.

In jedem Falle bietet der Gesammtinhalt dieses Buchs einen sehr bemerkenswerthen Beitrag zur Beurtheilung der häuslichen Verhältnisse des großen Tondichters. Wir sehen ihn inmitten seiner Arbeiten voll treuer Liebe für seine Gattin sinnen und denken. Wir finden in seinem Wesen den Reflex jener schönen Stunden, in denen er, von dem beseligenden Gefühle erfüllt, das ihn in Anna Magdalenas Arme führte, vor ihr als Liebhaber und Bräutigam erschien.

Nicht vor der Orgel, nicht am Klavier oder am Dirigirpult, an ihrem Herzen finden wir ihn, wenn wir die Blätter dieses Büchleins mit aufmerksamem Sinn durchblättern.

Daß Bach sich mit der musikalischen Ausbildung seiner Frau auch über das Klavierspiel hinaus beschäftigt habe, ergiebt sich endlich aus den ferneren handschriftlichen Aufzeichnungen, die sich am Schlusse dieses interessanten Buches finden. Es stehen nämlich auf der nächstfolgenden Seite von seiner Hand geschrieben: „Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso di J. S. Bach.“

„Scala. Die Scala der 3 maj. ist, tonus, 2da ein gantzer Ton, 3 ein gantzer, 4 ein halber, 5 ein gantzer, 6 ein halber, Ton, 7 ein gantzer Ton, 8va ein gantzer Ton. Die Scala der 3 min: ist, tonus, 2da ein gantzer Ton, 3 ein halber, 4 ein gantzer, 5 ein gantzer, 6 ein halber, 7 ein gantzer 8va ein gantzer Ton. Hieraus fließet folgende Regull: Die 2te ist in beiden Scalis groß, die 4. allezeit klein. Die 5 und 8va völlig, und wie die 3 ist so sind auch 6. und 7.

Der Accord besteht aus 3 Tonen, nehmlich 3, sie sey groß oder klein, 5 und 8 als c. e. g. zum c. :|:“

Man sieht unschwer, daß der Lehrer es hier mit einer Anfängerin zu thun gehabt hat.

Ausführlicher ist er in den folgenden Bemerkungen. Diese sind deshalb von besonderem Interesse, weil sie, so weit irgend hat ermittelt werden können, das einzige sind, was Bach, der gelehrteste und vollendetste Harmoniker und Contrapunktist aller Zeiten schriftlich über diese seine Kunst hinterlassen hat, und weil man daraus zugleich, wenn auch

nur ganz im Allgemeinen, ersieht, in welcher Art und Weise er im Unterricht Regeln gegeben und Anweisungen ertheilt hat.

Diese Bemerkungen lauten folgendermaßen:

„Einige Reguln vom General Bass.

1) Jede Haubt Note hat ihren eigenen Accord, er sey nun eigenthümlich oder entlehnet.

2) Der eigenthümliche Accord einer Fundamentalnote besteht aus der 3. 5. u. 8. NB. Von diesen dreyen specibus, lässet sich Keine weder die 3. ändern, als welche groß und klein werden kann, dahero major und minor genannt wird.

3) Ein entlehnter Accord besteht darinnen, wenn über einer fundamentalnote andere Species als die ordinairen befindlich als: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}6\\3\\6\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}5\\4\\8\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}\ \begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$ etc. (sic!)

4) Ein ♯ oder b über der Note allein, bedeutet daß durchs ♯ 3 major und durchs b 3 minor zu greifen sey, die andern beyden species aber firm bleiben.

5) Ein 5 allein, wie auch die 8 alleine wollen den gantzen Accord haben.

6) Eine 6 alleine, wird begleidet auf dreyerley arth: Als 1) mit der 3. und 8. 2) mit der doppelt 3. 3) mit verdoppelter 6 und 3.

NB. wo 6 major und 3 minor zugleich über der Note vorkommen, darf man ja nicht die 6. wegen übellautes, dupliren; sondern muß anstatt deren die 8 und 3 dargegriffen werden.

7) 2 über der Note wird mit verdoppelter Quint accom-

pagniret, auch dann und wann mit der 4 od. 5 zugleich; nicht selten, zu weilen.

8) Die ordinäre 4 zu mahl wenn die 3 darauf folget, wird mit der 5 und 8 vergesellschaft, ist aber durch die 4 ein Strich, so greifet man 2 u. 6 darzu.

9) Die 7 wird auch auf 3erley arth accompagn: 1) mit der 3 u. 5. 2) mit der 3 u. 8. 3) wird die 3 duplirt.

10) Die 9 scheinet zwar mit der 2 eine Gleichheit zu haben, und ist auch an sich selbst die verdoppelte 2. Alleine dieses ist der unterschied, daß gantz ein ander Accomp. darzu gehört neml. die 3 u. 5. Dann und wann auch statt der 5 eine 6 aber sehr selten.

11) Zu $^{4}_{2}$ greifet man die 6 auch zuweilen statt d. 6 die 5.

12) Zu $^{5}_{4}$ wird 8 gegriffen, und die 4 resolviret sich unter sich in die 3.

13) Zu $^{6}_{5}$ greifet man die 3, sie sei nun major oder minor.

14) Zur $^{7}_{5}$ greifet man die 3.

15) Zur $^{9}_{7}$ gehöret die 3.

Die übrigen Cautelen, so man adhibiren muß, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich. zeigen."

Auch hier erkennt man leicht, daß der große Meister sich der Anfängerin in der Auseinandersetzung der ersten und einfachsten Regeln des Generalbasses hat verständlich erhalten wollen. Daß ihm die Theorie als solche nicht geläufig war, und er diese mündlich besser als schriftlich auseinanderzusetzen vermochte, das ergiebt der Schlußsatz deutlich.

Wenn man die Versuche betrachtet, welche an einzelnen Stellen des Buchs mit der Setzung des Basses von Schülerhand gemacht worden sind und bei denen die Correctur durch die Hand des Meisters erkennbar ist, dann sieht man, daß Anna Magdalena jedenfalls ihrerseits den Lehren ihres Gatten gerecht zu werden bemüht gewesen ist. Wie weit sie es hierin gebracht, vermögen wir nicht zu sagen. Rührend ist es, daß die Mutter mit ihren Söhnen Friedemann und Emanuel aus der ersten Ehe Bachs gleichzeitig Unterricht erhielt, sowie sie gemeinschaftlich mit seinen Söhnen bis in die letzte Zeit seines alternden Lebens hinauf an seinen Arbeiten selbstthätig Theil genommen hat.

So darf wohl mit Zuversicht angenommen werden, daß dieser neue Ehebund ein glücklicher, das innere Leben des großen Tonsetzers erfüllender gewesen sei, dem auch der Segen von oben nicht gefehlt hat. Denn Anna Magdalena gebar ihm in langer glücklicher Ehe dreizehn Kinder, darunter sieben Söhne, von denen indeß nur Johann Christoph Friederich, der sogenannte Bückeburger, geboren 1732, gestorben 1795, Kapellmeister des regierenden Grafen von Schaumburg-Lippe, und Johann Christian, der Mailänder oder Englische Bach, geboren 1735, gestorben 1782, ihren Vater überlebt haben und für die Kunst von Bedeutung gewesen sind.

In die seiner neuen Verbindung folgende Zeit, vermuthlich in das Jahr 1722,*) fällt eine Reise, welche Bach nach Hamburg unternahm, wo er den alten, nunmehr fast

*) Dies Jahr wird in den „Denkmälern verdienstvoller Deutschen" B. 4 S. 85 als das der Reise nach Hamburg genannt.

100jährigen Reinken, dem er in seiner Jugend von Lüneburg aus mit so andächtiger Bewunderung zugehört hatte, noch einmal sehen wollte.*) Der Hauptzweck seiner Reise mag wohl die Bewerbung um die damals erledigte Organistenstelle der dortigen St. Jacobikirche gewesen sein.

Während seines, wie es scheint, nicht ganz kurzen Aufenthalts zu Hamburg spielte er mehrmals auf den dortigen Kirchenorgeln, unter andern auch vor einem gewählten und zahlreichen Publikum länger als zwei Stunden auf der schönen Orgel der St. Katharinen-Kirche. Der alte Reinken, ungeachtet seiner neunundneunzig Jahre noch körperlich wie geistig frisch, war gegenwärtig. Er hörte ihm mit großer Aufmerksamkeit zu. Auf Verlangen der Anwesenden phantasirte Bach über den Choral: „An den Wasserflüssen Babylons" in langen und kunstvollen Variationen. Als er geendet hatte, trat Reinken zu ihm, und ihn umarmend sagte er zu ihm die denkwürdigen Worte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben; nun ich sehe, daß sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen." Reinken war stets eifersüchtig auf seinen Ruhm als Orgelspieler gewesen. Er hatte denselben Choral bei Antritt seines Amts in ähnlicher und zwar vorzüglicher Weise bearbeitet und als Muster für diese Art von Arbeiten und Choralbehandlungen im Stich herausgegeben. Um so mehr durfte Bach jene Aeußerung als eine ehrenvolle und aufrichtige Anerkennung von Seiten eines so ausgezeichneten Künstlers betrachten.

*) Johann Adam Reinken war nach Walther's musikal. Lexicon S. 517 am 27. April 1622 geboren und soll am 24. Novbr. 1722 gestorben sein.

Das Organistenamt an der St. Jacobikirche gehörte zu den sehr gut dotirten Stellen, so daß Bach mit seiner bereits zahlreichen Familie schon an sich wohl Veranlassung gehabt haben würde, deren Uebertragung zu wünschen. Vorzugsweise aber war wohl das Verlangen in ihm neu erwacht, in größerem kirchlichen Kreise und mit einem bedeutenderen und vorzüglicheren Orgelwerk wirken zu können, als dies ihm bisher zu Theil geworden war. Die Orgel zu St. Jacobi war dazumal eben von dem berühmten Orgelbauer Seitker von Grund aus neu erbaut worden. Bach hat sich noch in späteren Jahren mit lebhafter Freude seines Spiels auf diesem Werk erinnert, welches neben einer großen Zahl von Rohrwerken auch ein zweiunddreißigfüßiges Posaunen-Register besaß und dessen zweiunddreißigfüßiges Pedal-Principal, wie er versichert hat, das einzige dieser Größe von so guter Beschaffenheit gewesen sei, das er gehört habe. Es ist wohl mehr als erklärlich, daß ein so großer Orgelspieler wie Bach den dringenden Wunsch hegen mochte, ein solches Werk zu seiner Verfügung zu haben. Doch war es ihm nicht vergönnt, diese Stelle zu erhalten, ungeachtet sein Spiel außerordentliches Aufsehen erregt hatte. Wie es auch noch jetzt so häufig zu geschehen pflegt, waren Verdienst und Würdigkeit nicht die Kriterien, nach denen die reiche Stelle vergeben werden sollte. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte nur Bach sie erhalten können. Indeß bot eine Person von untergeordnetem Talent der Kirche für den Dienst eine gewisse Summe an Geld, welche Bach aus seinem spärlichen Einkommen nicht erübrigt hatte und daher auch darauf zu verwenden nicht im Stande war. Jener erhielt die Stelle. Gewiß mochte

es für Alle, denen die Kirche zu Hamburg am Herzen lag, eine traurige Erfahrung gewesen sein, als sie sehen mußten, daß ein Mann wie Bach jenes kirchliche Amt, für das er wie kein Anderer geeignet gewesen wäre, nicht erhalten konnte, weil er es nicht zu bezahlen vermochte.

Und doch müssen wir in diesem eigenthümlichen Umstande mit dankbarer Bewunderung jene weise waltende Vorsehung erkennen, welche, wie sie den großen Künstler von frühster Jugend an auf seiner dornenvollen Laufbahn so sichtbar seinem erhabenen Ziele entgegengeführt hatte, auch hier ihre schützende Hand über ihm hielt.

Sie hatte ihn für einen anderen Wirkungskreis aufgespart, in welchem er reicher, umfassender thätig sein sollte und konnte, als dies ihm in Hamburg wohl möglich geworden sein würde.

Uebrigens blieb das traurige Verfahren der Kirchenbehörde nicht ungerügt. Hilgenfeld (S. 27) erzählt, daß es grade um die Weihnachtszeit gewesen sei, als jener Stellenverkauf stattgefunden habe. Dies habe dem, seiner Gelehrsamkeit sowohl als seiner Kanzelberedtsamkeit halber berühmten Hauptprediger an derselben St. Jacobikirche, Erdmann Neumeister, Veranlassung gegeben, an die im Evangelio vorkommende Stelle von dem Gesange der Engel nach der Geburt Christi anknüpfend, die Bemerkung einfließen zu lassen, wie er gewiß glaube: „daß, wenn selbst von den Bethlehemitischen Engeln einer vom Himmel komme, der göttlich spiele und wolle Organist zu St. Jacob werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen.“

In der That war das Orgelspiel Bach's von einer ganz

eigenthümlichen und wunderbaren Weise. Wir werden darüber zu seiner Zeit ausführlicher berichten.

Offenbar war es ihm daran gelegen, wiederum seinem „Endzweck" näher treten und für die Organisation der Kirchenmusik wirksam sein zu können. Auch scheint es, daß er eine für seine häuslichen Verhältnisse gewiß sehr nothwendige Verbesserung in seiner Stellung zu erlangen gesucht habe. Die Gunst seines Fürstlichen Freundes konnte ihn nicht über den Mangel an kirchlicher Beschäftigung und über die naheliegende Sorge fortbringen, wie er seine starke Familie ernähren, seinen zahlreichen Kindern eine angemessene Erziehung zu Theil werden lassen könne.

Es ist nicht bekannt, ob er schon früher an die Thomas-Schule zu Leipzig und deren Cantorat gedacht habe. Nachdem ihm die Bewerbung in Hamburg fehlgeschlagen war, trat diese Aussicht um so mehr in den Vordergrund, als der damalige Cantor an der Thomasschule, der verdiente Kuhnau, seit lange kränklich, am 25. Juni 1722 gestorben war.

Doch war Bach von vorn herein keineswegs der Candidat der Stadtbehörde zu Leipzig gewesen.

Er scheint sich selbst erst spät um die sonst sehr gesuchte Stelle beworben zu haben.

Die Rathsacten „der Enge" zu Leipzig ergeben, daß es zunächst Telemann, der ausgezeichnete und fruchtbare Componist geistlicher und weltlicher Musiken, der Jugendfreund Händel's war, den man für das erledigte Amt Kuhnau's zu gewinnen gehofft hatte. Die im Anhange I. sub Nr. I. abgedruckten Protokolle vom 14. July, 11. und 13. August 1722 ergeben das Nähere hierüber,

sowie die Vorliebe, mit welcher diese Berufung in Leipzig betrieben wurde. Telemann, den der regierende Bürgermeister Hofrath Lange trotz Bach und Händel „den berühmtesten Componisten“ nannte, hatte seine Probe abgelegt. Zwar hatte er erklärt, daß er nicht gesonnen sei, in den oberen Classen der Thomasschule, wie es das Amt des Cantors erforderte, mit „zu informiren“; jedoch hatte man sich mit ihm hierüber geeinigt, ja man war unter besonderer Rücksichtnahme auf ihn in den Concessionen noch weiter gegangen und hatte, ein für die damalige Zeit in der That ungewöhnliches Zugeständniß, nachgelassen, daß die Praesentation und die gratulationes, die sonst lateinisch geschehen waren, „nach Beschaffenheit jetziger Zeiten ohne Bedenken auch in deutscher Sprache statt haben könnten.“

Doch ergeben die weiter dort abgedruckten Protokolle vom 23. November, 21. Dezember 1722 und vom 15. Januar 1723, daß Telemann die Stelle schließlich doch nicht angenommen hatte, daß neben den ferneren zahlreichen Candidaten für dieselbe zwar auch Bach genannt, vor Allen aber der Kapellmeister Graupner aus Darmstadt ins Auge gefaßt worden war, und daß erst, nachdem dieser erklärt hatte, seine Entlassung aus dem Dienste des Landgrafen von Hessen, seines Herrn, nicht erhalten zu können, auf Bach näher eingegangen und dieser mit dem Kapellmeister Kauffmann zu Merseburg und Georg Balthasar Schott aus Leipzig in engerer Wahl in Berathung gezogen wurde, wobei nicht unbemerkt blieb, „daß alle drei nicht würden informiren können.“ Leider bricht das Wahlprotokoll vom 9. April 1723 an der entscheidenden Stelle plötzlich ab, weil der Protokollführer,

wie die Akten ergeben, „in die Steuer Einnahme Stube“ gehen mußte. Es scheint indeß beschlossen worden zu sein, daß die drei genannten Personen zur Probe zugelassen werden sollten, ferner, daß ihnen das Lehramt erlassen und ihnen die Bestellung eines Substituten für dasselbe nachgegeben werden könne. Endlich scheint es, als ob nach dem Ergebniß der Probe, zu welcher Bach seine schöne Cantate: „Jesus nahm zu sich die zwölfe“ componirt hatte,*) dessen Anstellung nicht mehr zweifelhaft gewesen sei.

So wurde Bach nach Leipzig berufen und trat sein neues Amt am 1. Juni des nächsten Jahres an.

Wenn man einen prüfenden Rückblick auf die Thätigkeit des Meisters an dem Orte wirft, den er nun zu verlassen im Begriff war, so finden wir:

a. ein Zurücktreten seiner Thätigkeit als Tonsetzer auf dem Gebiete der geistlichen Musik und für den Gesang und ein Vorherrschen der Arbeiten für Kammer- und Concert-Musik.

b. Wir finden seine Wirksamkeit als Lehrer, die er in Mühlhausen begonnen und in Weimar fortgesetzt hatte,

---

*) Notiz Phl. Emanuel Bachs zu dem in Berlin befindlichen Autograph dieser Cantate.

Die in den Acten des Raths zu Leipzig VII. B. fol. 84 am Rande befindliche Notiz zu der Nachricht über die erfolgte Einführung Bachs in das Cantorat: „findet sich von einer Probe keine Nachricht“ scheint hienach ungenau zu sein. Ueberall wird in den Rathsverhandlungen der abzulegenden Proben gedacht und wenn man dem dort so hoch angesehenen Telemann dieselbe nicht erlassen hatte, wird dies auch bei Bach nicht geschehen sein, dessen Bewerbung, wie die Protokolle ergeben, keineswegs mit besonderer Vorliebe unterstützt worden ist.

unterbrochen. Denn außer seinen Söhnen Friedemann und Emanuel, welche natürlicher Weise in der Schule ihres Vaters blieben, zu jener Zeit aber noch sehr jung waren, ist wie außer der Unterweisung seiner jungen Frau ist nicht bekannt geworden, daß Bach dort Unterricht ertheilt habe.

Besondere Gründe hiefür sind nicht ersichtlich; daß ihn die Geschäfte seines Amts mehr als dies später in Leipzig der Fall gewesen, an der Annahme und Ausbildung von Schülern gehindert hätten, ist nicht wohl anzunehmen, denn seine Thätigkeit als Organist bei der Hofkirche war wohl in jedem Falle nicht übermäßig in Anspruch genommen und für die Kirchenmusik als solche hat er nichts geschaffen, was von Bedeutung gewesen wäre. Es scheint, als habe die glänzendere persönliche Stellung, welche er am Hofe seines Fürsten einnahm, dieses sein Hauptziel und Hauptstreben eine Zeitlang in den Hintergrund treten lassen.

Ebenso sind Zahl und Umfang seiner Compositionen aus der nicht eben kurzen Zeit von 5 Jahren, die er in Cöthen zugebracht, verhältnißmäßig nicht von Erheblichkeit. An Zeit und Muße kann es ihm nicht gefehlt haben. Dies erkennt man mehr als aus manchem Anderen daraus, daß er sich dort mit Dingen beschäftigt hat, denen doch nur eine untergeordnete Bedeutung beigemessen werden kann. Wir meinen die Anfertigung einer Spieluhr für das Schloß zu Cöthen, deren Walzen Choräle spielten.*)

Auffallend ist es jedenfalls, daß ein Mann, dem die Wirksamkeit für die Kirche und die Unterweisung der

*) Diese Spieluhr existirt noch auf dem Herzogl. Schlosse zu Nienburg a. d. S. Sie soll ziemlich schadhaft und jetzt in Reparatur befindlich sein.

„lernbegierigen Jugend“ so sehr am Herzen lag, einen so langen Zeitraum vorübergehen lassen konnte, ohne diesen Trieben in praktischer Weise Genüge zu leisten. Aber wir sehen die Thätigkeit Bachs mindestens nach der Richtung des Unterrichts hin nicht völlig unterbrochen.

Wir finden vielmehr grade aus dieser Zeit eine Anzahl von Werken, welche für die Unterweisung und die Uebung im Klavierspiel gesetzt, eben der Belehrung bestimmt waren. Hierher gehören:

a. Sechs kleine Präludien zum Gebrauch für Anfänger, in Cdur, Cmoll, Ddur, Dmoll, Edur und Emoll.

b. Fünfzehn zweistimmige Inventionen in Cdur, Cmoll, Ddur, Dmoll, Esdur, Edur, Emoll, Fdur, Fmoll, Gdur, Gmoll, Adur, Amoll, Bdur, Hmoll.

Bach hatte diesen folgenden Titel gegeben:

„Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Klaviers auf eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein mit zwo Stimmen rein spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch zugleich gute Inventiones nicht allein zu bekommen sondern auch selbige wohl durchzuführen, am Allermeisten aber eine cantable Arth im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen.“

Diese Inventionen waren von Anfang an nur zu Uebungen für Anfänger bestimmt und sollen theilweis während des Unterrichts den Fähigkeiten der Schüler entsprechend aufgesetzt sein. Sie sind daher wohl schon vor

Bachs Zeit in Cöthen entstanden. Später wurden sie mit der dem Meister eigenthümlichen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit überarbeitet, verbessert und so zu den schönen Tonstücken erhoben, als welche wir sie jetzt vor uns sehen. Freilich sollten sie auch in dieser vollendeten Form noch zur Uebung und weiteren Ausbildung im Unterricht dienen. Indeß unterliegt es keinem Zweifel, daß für diese weitere Ausbildung bereits ein nicht geringer Grad technischer Fertigkeit und künstlerischer Reife vorhanden sein mußte, um dem vollendeten Vortrage dieser Stücke gewachsen zu sein.

Die schließliche Redaction scheint im Jahre 1723 stattgefunden zu haben.

Zu derselben Zeit ist auch die Invention oder Fantasie in Cmoll entstanden, desgleichen die Fuge in Cmoll, welche besonders die zwei letzten Finger beider Hände in Anspruch nimmt und muthmaßlich geschrieben ist, um diese zu stärken und auszubilden.

In Cöthen scheint ferner der erste Theil des wohltemperirten Claviers, ursprünglich auch für die Unterweisung im Klavierspiel bestimmt, gesetzt worden zu sein, welcher in einer alten Abschrift die Zahl des Jahres 1722 trägt, des Jahres, welches auch Forkel (S. 55) als das seiner Entstehung bezeichnet. Einzelne Theile mögen indeß wohl schon in Weimar geschrieben worden sein.

Der vollständige Titel dieses ersten Theils lautet in der Handschrift Bachs:

„Das wohltemperirte Clavier oder Präludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, sowohl tertiam majorem oder ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem, re mi fa be-

treffend. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden zum besonderen Zeitvertreib aufgesetzet und verfertiget von J. S. Bach. p. t. Hochfürstl. Anhalt Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen."

Siebigke*) sagt, dies Werk sei von Bach an einem Orte geschrieben worden, wo ihm Unmuth, Langeweile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abgenöthigt habe. Wenn dem so wäre, so würde, da es sich bei dieser Behauptung wohl nur um den in Cöthen entstandenen ersten Theil handeln kann, dies auf einer der Reisen geschehen sein, auf welcher er den Fürsten Leopold begleitet hat und wo jener Mangel an Anregung, Unterhaltung und an musikalischen Instrumenten wohl ab und zu hervorgetreten sein konnte.

Ueber dies Werk selbst uns auszusprechen behalten wir uns bis zu der weiteren Erwähnung des zweiten Theils vor, dessen Erscheinen in die Mitte der Leipziger Periode fällt. Hier sei nur bemerkt, daß Bach in allen seinen früheren und späteren Arbeiten, so auch hier eine große Menge von Correcturen und Ueberarbeitungen vorgenommen und dadurch die ursprüngliche Form, namentlich einzelner Stücke, wesentlich modificirt hat.

Auch in Bezug auf die Orgel hat er, wie für das Klavier, dem Unterricht vorgearbeitet. Das sogenannte Orgelbüchlein verdankt seine Entstehung der Zeit, die er in Köthen zugebracht. Es führt folgenden eigenhändig von Bach geschriebenen Titel:

*) Museum berühmter Tonkünstler S. 20.

„Orgel-Büchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

Autore
Joanne Sebast. Bach
p. t. Capellae Magistro
S. P. R. Anhaltini Cotheniensis."

Dies Büchlein enthielt 46 Choralbearbeitungen und war offenbar bestimmt, eine viel größere Zahl derselben aufzunehmen. Es findet sich nämlich auf jedem Blatte oben die Anfangsstrophe eines Chorals als Ueberschrift aufgezeichnet. Es ist jedoch das liniirte Papier keineswegs überall ausgefüllt und es wechseln daher leere und beschriebene Blätter. Es ergiebt sich daraus, daß Bach den Inhalt dessen, was er in dieser Weise bearbeiten wollte, vorher festgestellt hatte, und daß, je nach besonderer Veranlassung, die vorhandenen Bearbeitungen eingeschrieben worden sind. Muthmaßlich war das ganze Werk nur für seinen Privatgebrauch bestimmt, vielleicht vorzugsweise für seine Söhne geschrieben, indem er dasselbe ihnen und seinen Schülern als praktische Anweisung zur Choralbearbeitung zu geben beabsichtigte, ohne daß er durch ansteigende Schwierigkeiten einen wirklichen Lehrkursus hätte begründen wollen. So kurz diese Bearbeitungen gehalten sind, so erheben sie sich doch vermöge ihrer vollendeteren Gestaltung

weit über die in Arnstadt gesetzten Choralvorspiele. Wir finden in ihnen schon jene eigenthümliche Polyphonie vollständig ausgeprägt, welche jeder Stimme für sich ihren eignen Gesang zuertheilt. Der Cantus firmus ist vielfach in interessanter Weise durchgeführet. Der Reichthum der Ideen quillt von allen Seiten hervor und man erkennt mit jedem Blick, daß ein vollendeter Meister auf dem Instrument für dasselbe geschrieben hat.

Abgesehen von diesen Stücken gehört der Periode, welche Bach in Cöthen verlebt hat, noch eine Anzahl anderer Musikstücke an, welche, wenn nicht den auserlesensten Werken des Meisters zuzurechnen, doch unbestritten von großem Werthe sind.

Es sind dies:

1) Sechs Sonaten für Klavier mit obligater Violine, welche in der Zeit von 1718 bis 1722 entstanden sein mögen.

2) Neun Trios für Klavier mit Flöte- oder Violin-Begleitung, nämlich in es dur für Flöte und obligates Klavier, in g moll für zwei Flöten und Klavier, in c moll, e dur, f moll und c dur und g dur für Violine und Klavier und in a dur und h moll für Violine und obligates Klavier.

3) Vier Concerte für den Flügel in d dur, e dur, f dur und d moll, mit Begleitung anderer Instrumente.

4) Sechs Sonaten oder Trios für zwei Klaviere mit obligatem Pedal in es dur, c moll, d moll, e moll, c dur, g dur, welche, wie Hilgenfeld und Forkel versichern, zunächst als Uebungsstücke für Friedemann Bach geschrieben waren, und zwar fürs Clavichord mit zwei

Manualen und Pedal, und welche, da dieser sich dadurch zum höheren Orgelspiel vorbereiten sollte, vollkommen orgelmäßig gesetzt sind. Forkel (S. 60) meint, daß die Zeit ihres Entstehens in das reifste Alter Bachs falle und dies würde mit der letzten Zeit seines Aufenthalts in Köthen stimmen. Jedenfalls wäre, nach ihnen zu urtheilen, der bei Bachs Abgang nach Leipzig erst dreizehnjährige Friedemann schon damals ein nicht unbedeutender Klavierspieler gewesen. Diese Compositionen sind von hervortretender Schönheit.

Ferner:

5) Six concerts avec plusieurs instruments, dediés à Son Altes Royale Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandebourg etc. etc. par son très humble et très obéissant serviteur Jean Sebastien Bach, maître de chapelle de S. A. S. le Prince regnant d'Anhalt-Coethen. 1722.

1. Concerto primo à 2 Corni di caccia, 3 hautbois et bassono, Violino piccolo concertato, 2 Violini, una Viola e Violoncello col Basso continuo (f dur).
2. Concerto secondo à 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino concertato e 2 Violini, Viola e Violone in ripieno con Violoncello e basso per il cembalo (f dur).
3. Concerto terzo à 3 Violini, 3 Viole e 3 Violoncelli col basso per il Cembalo (g dur).
4. Concerto quar-to à Violino principale, due flauti d'echo, 2 Violini, una Viola e Violone in ripieno, Violoncello e Continuo (g dur).
5. Concerto quinto à uno traversiere, Violino

principale, Violino et Viola in ripieno, Violoncello, Violone e Cembalo concertato (d dur).

6. Concerto sesto a due Viole da braccio, due Viole da gamba, Violoncello, Violone e Cembalo (b dur).

Daß durch diese Anführungen die musikalische Thätigkeit Bachs in Köthen nicht hat erschöpfend zusammengefaßt werden können, liegt auf der Hand. Doch wird das Angeführte genügen, um ein ungefähres Bild der Thätigkeit des großen Meisters aus diesem Abschnitte seines Lebens zu gewähren. An Gesangscompositionen scheint nur die erwähnte Cantate: „Durchlauchtigster Leopold" aus Köthen herzurühren.

VI.

Bach in Leipzig.

Bach war, wie wir gesehen haben, als Cantor an die Thomas-Schule zu Leipzig berufen worden und wurde in dieser Eigenschaft zugleich Musikdirector an den beiden Hauptkirchen daselbst, der St. Nicolai und der Thomaskirche,*) ebenso an der St. Petri- und der neuen Kirche. Er übernahm diese Stelle vom Jahre 1723 ab und blieb in ihr 27 Jahre, bis zu seinem Tode. Er stand im acht und dreißigsten Jahre und in der Blüthe seiner männlichen und geistigen Kraft.

Wohl mag es ihm schmerzlich gewesen sein, den Dienst eines Fürsten verlassen zu müssen, dem er mit so hoher persönlicher Verehrung zugethan war, und der ihn selbst in so besonderem Grade schätzte. Doch waren der Fortschritt, die Verbesserung in seiner äußeren Lage, der erweiterte und edle Wirkungskreis, die Gelegenheit und Veranlassung, Großes zu leisten, vor allem die ihm hier gegebene Möglichkeit, dem Lebenstriebe seiner ganzen künst-

*) Die Nicolai-Kirche war 1176 von Markgraf Otto gebaut, 1512 erweitert, 1525 eingeweiht. Die Thomas-Kirche war 1222 von Markgraf Dietrich mit dem Klosterbau zugleich vollendet worden. Im Jahre 1539 hatte in ihr Luther die erste evangelische Predigt gehalten.

lerischen Existenz, der Ausbildung und Erweiterung der Kirchenmusik in weitestem Maaße Genüge zu leisten, Beweggründe genug, um sich von der Annahme der Stelle nicht abhalten zu lassen, in der er mit ahnungsvollem Geiste den Schauplatz erkannt hatte, auf welchem seine volle Kraft sich entwickeln, von wo aus er die Bahn der Unsterblichkeit beschreiten sollte.

Bisher hatte er, wenngleich in ausgezeichneter Stellung, doch im Ganzen nur in kleineren Verhältnissen gewirkt, an kleinen Orten gelebt.

Leipzig bot ihm einen anderen Schauplatz geistiger Anregungen und erhöhten Strebens. Als Handelsplatz in Deutschland von größter Bedeutung, voll von Leben und Bewegung, wie Göthe sagt: „ein klein Paris, das seine Leute bildete," war es zugleich eines der ersten Sitze wissenschaftlichen Strebens. Die Universität und ihre Lehrer waren weit berühmt und angesehen. Die Stadt selbst, wiewohl dem Kurfürsten von Sachsen angehörig, hatte eine große Selbstständigkeit in der Verwaltung und Ordnung ihrer inneren Verhältnisse und bewegte sich in fast republikanischen Formen. Stolz und groß in ihrem ganzen Wesen übertrug sich die Bewegung ihrer inneren und äußeren Entwickelung auf alles, was ihr angehörig war, in ihren Strom mit hinein trieb.

So war es denn auch natürlich, daß ein Mann von dem hohen Geiste und dem erhabenen Streben Bachs seinerseits mit dem ihn umgebenden höheren Schwunge emporgehoben wurde.

Wohl hätte die Cantorstelle zu St. Thomas hochstrebenden und ehrgeizigen Planen für unerheblich gelten können.

Sie war dies weder nach ihrer Geschichte noch nach ihrem inneren Werth. Wäre sie es aber auch gewesen, so würde sie Bedeutung und Größe erlangt haben durch die Thätigkeit, welche Bach in fast unglaublichem Maaße in ihr entwickelte.

Ihm lag außer der Leitung der Musik in den genannten vier Kirchen die Unterweisung der Thomas-Schüler in der Musik ob. Unter diesen Schülern wurde eine gewisse Anzahl, durch verschiedene Legate mit Kost und Wohnung unterhalten, wofür sie „die Kirchenmusik bestellen, auch die Leichen begleiten und wöchentlich dreimal, Sonntags, Mittwochs und Freitags, durch die Gassen singen gehen mußten, da dann die Besitzer der Häuser etwas zu ihrer Sustentation mußten reichen lassen." *)

Schon das Kloster des heiligen Thomas, aus dem die Schule hervorgegangen war, hatte ein solches Alumneum gehabt, dessen Theilnehmer bei den gottesdienstlichen Feierlichkeiten den Gesang mit zu verrichten hatten. Als der Magistrat zu Leipzig im Jahre 1531 jenes Kloster an sich brachte, scheute er die mit der Erhaltung dieser Einrichtung verknüpften Opfer nicht. Denn er wußte wohl, welcher Werth der Verschönerung des Gottesdienstes durch Musik und Gesang beigelegt wurde. Luther selbst hatte dem katholischen Cultus zwar seine Auswüchse, das formelle und mechanische der Gottesverehrung abschneiden wollen. Aber die Musik sollte der Kirche erhalten werden. Er hatte daher darauf gedrungen, daß Gesang und Gesangsbildung in den Schulen gelehrt werde und „mochte einen Schullehrer, der

---

*) Anton Weizii verbessertes Leipzig. 1728. S. 46.

nicht singen konnte, gar nicht ansehen." „Scholam musicam," heißt es in der von Gesner ausgearbeiteten Schulordnung von 1733 Tit. VI. 51. „voluere Thomanam esse majores nostri. et quidquid in templis urbicis musicum est, per hujus alumnos transigi."

So war die musikalische Richtung des Alumneum der Thomana bestimmungsmäßig mit dem inneren Wesen dieser Anstalt auf das engste verknüpft. Sie sollte vermöge der darauf gerichteten Einrichtungen und Ordnungen deren wissenschaftlicher Bedeutung nicht entgegen treten, vielmehr mit ihr Hand in Hand gehen.

Wohl hatte auch dies seine Bedenken. Dennoch waren die bedeutendsten unter den Rectoren aus der Zeit Bachs (Gesner, Ernesti) entschiedene Vertreter jener Richtung, und was in späterer Zeit F. W. E. Rost (bei der am 7. Mai 1822 stattgehabten Feier des sechshundertjährigen Bestehens der Thomas-Schule) ausgesprochen hat, das war auch von ihnen für richtig erkannt worden, war seit jeher leitender Grundsatz dieser Anstalt gewesen: „Vielfältig", so sprach Rost sich an jenem festlichen Tage über diese Frage aus, „ist die Verfassung der Thomas-Schule getadelt worden, weil zugleich musikalische und wissenschaftliche Bildung hier erstrebt, und jeder dieser beigeordneten Zwecke durch den andern beeinträchtigt werde. Aber abgesehen von dem Vortheile und dem Genusse, der auch dem Aermsten einige Kunstbildung gewährt, abgesehen von dem Bedürfnisse der Stadt und dem Mangel eines bloß musikalischen Instituts, welches übrigens wissenschaftlichen Unterricht doch auch nicht entbehren könnte, liegt wohl die Unverträglichkeit eines Singe-Chors und einer gelehrten Schule von dem Umfange der

müringen in der Sache selbst, oder liegt sie in den Mängeln der Einrichtung? Gewiß, die hohe, die göttliche Kunst der Harmonie, die, selbst nur dem ernsten Forscher erreichbar, das Urtheil schärft, die Begierden läutert, die Gefühle heiligt, sie darf nicht als Feindin der Wissenschaft betrachtet werden, deren höchstes, freilich unerreichbares Ziel grade in der Erkenntniß vollkommener Harmonie besteht."

In diesem Alumneum waren die Mittel zu der musikalischen Wirksamkeit Bachs gegeben. Die Bestimmung desselben für die regelmäßige Ausführung der liturgischen und Figuralmusik in den Kirchen von Leipzig war das für ihn und seinen ferneren Lebensgang entscheidende Element. Der Chor befand sich zudem in den Händen und unter der Aufsicht des Lehrer-Personals und konnte daher sicherer und richtiger als die aufsichtslosen Currende-Chöre geleitet werden. Wie hohen Werth man auf die feste Ordnung und Vollzähligkeit des „Cori Musici" der Thomas-Schule legte, ergiebt sich am besten aus der Vorschrift der Schulordnung von 1723 Cap. VI. II., nach der die Aufnahme von Schülern in die Beneficien der Anstalt und ihre Beibehaltung in derselben von ihrer Anstelligkeit zur Musik abhängig gemacht und ihnen die Verpflichtung auferlegt werden sollte, 5 bis 6 Jahre dort zu bleiben, damit durch den häufigen Wechsel kein Nachtheil für die musikalischen Leistungen herbeigeführt werde.

Die Zahl der Alumnen hatte im Jahre 1552 zwei und zwanzig betragen. Zur Zeit Bachs war sie bis auf fünf und fünfzig gestiegen, welche außer der freien Wohnung im Schulhause den Mittags- und Abendtisch und selbst Geldunterstützungen erhielten.

Seit dem sechzehnten Jahrhundert hatten sich die Leistungen des Gesang-Instituts der Thomas-Schule nicht nur in Sachsen, sondern weit über Deutschlands Grenzen hinaus eines Ruhmes zu erfreuen gehabt, welcher von nah und fern Zöglinge herbeiführte. Mit weiser Fürsorge hatte der Rath zu Leipzig seit langer Zeit darauf gesehen, daß das Cantorat mit Männern besetzt werde, die in ihrem Fache anerkannte Meister, zugleich die erforderliche wissenschaftliche Tüchtigkeit in sich trugen. Sethus Calvisius*) (1594 bis 1615), Johann Herrmann Schein (1615 bis 1630 oder 31), Tobias Michaelis (bis 1657), Sebastian Knüpfer (bis 1676), Johann Schelle (1677 bis 1701), endlich Kuhnau (bis 1722) waren die bekannten, in ihrer Zeit zum nicht geringen Theil berühmten Vorgänger J. Seb. Bachs gewesen. Sie hatten das Institut zu einer Höhe erhoben, daß viele Jünglinge aus fremden Ländern, insbesondere protestantischen, aus Preußen, Ungarn, Polen, Dänemark und Schweden nach Leipzig kamen, um neben dem wissenschaftlichen auch an dem musikalischen Unterrichte in der Thomas-Schule Theil zu nehmen, welcher die Verherrlichung des Gottesdienstes zum Zweck hatte.**) Vorzüglich war es Kuhnau gewesen, der darauf hingewirkt hatte, daß die beiden hie und da miteinander in Widerspruch tretenden Elemente des wissenschaftlichen und musikalischen Unterrichts vermittelt, der Kunst aber die ihr erforderliche Stellung in der Anstalt gesichert werde.

*) In einer Gedächtnißrede, welche Friedr. Wilh. Ehrenf. Rost auf Sethus Calvisius am 31. Dec. 1805 gehalten hat, werden als dessen Vorgänger angeführt: „Johann Vrban circa annum 1480. Georg Rau s. Rhaw c. a. 1520. Wolfgang Jünger. ab a. 1536—1540."

**) Stallbaum. Geschichte der Thomas-Schule. 1839. S. 63. 64.

So war das Cantorat der Thomas-Schule zu Leipzig in der That eine Stelle, deren hervortretende und eigenthümliche Bedeutung, auch wenn sie in mancher Hinsicht als eine untergeordnete angesehen werden konnte, und zumal von dem Rathe zu Leipzig wirklich als solche betrachtet worden zu sein scheint, keineswegs zu unterschätzen war und welche, abgesehen von ihrem pecuniären Werth, grade für einen Mann wie J. S. Bach vorzugsweise geeignet sein mußte. Es ist dies besonders deshalb hervorzuheben, weil so oft die Ansicht ausgesprochen worden ist, als ob jene Stellung Bachs in Bezug auf seine außerordentlichen künstlerischen Leistungen eine verhältnißmäßig geringe gewesen sei. Sie war dies nur in dem büreaukratischen Dünkel und in den pedantischen Ueberzeugungen einzelner Personen. In jeder materiellen Hinsicht aber war sie es so wenig, daß es im Gegentheil sehr wohl begreiflich ist, wie ein Mann von Bachs Charakter, seiner Vergangenheit, seinem Streben und ganzen Wesen, sich dieselbe als eigentlichen Lebenszweck hat wünschen müssen und in ihr mit Vorliebe und Befriedigung hat verbleiben können. Denn nicht die äußeren Vortheile allein sind es, welche die Größe und Vorzüglichkeit künstlerischer Verhältnisse bedingen. Die inneren Vorzüge vor Allem geben denselben ihre Weihe.

Das Cantorat zu Leipzig war es, welches Bach zu dem werden ließ, was er uns und der Nachwelt geworden ist. Durch jenes Cantorat erst ist ihm jene große Richtung möglich gemacht worden, deren Elemente seit dem Beginn seiner Entwickelungsstadien in ihm lebten und deren Erzeugnisse wir jetzt mit Freude und Stolz die unsern nennen.

Die dienstlichen Obliegenheiten der Lehrer an der Thomas-Schule, in deren Kreis Bach mit dem Bewußtsein

einer großen und ernsten Lebensaufgabe eingetreten war, waren bis dahin durch Statuten geregelt gewesen, welche 1634 festgestellt, grade im Jahre seines Amtsantritts durch eine erneuerte Schulordnung im Wege der Revision den veränderten Bedürfnissen entsprechend neu geordnet worden waren. Obschon Bach diese Schulordnung späterhin nicht als für sich verbindlich hat anerkennen wollen, so ist nach ihr doch wohl in allen wesentlichen Punkten verfahren worden. Wir finden darin die ersten Collegen unsers Meisters

M. Joh. Heinrich Ernesti als Rector,
Christian Ludovici als Conrector,
M. Carl Friedrich Petzold als Tertius,
Christoph Schmied als Quartus,
Johann Döhnert als Quintus,
Johann Friedrich Brensicke als Sextus,
Christian Dittman als Septimus

mit ihm gemeinschaftlich verzeichnet, und es ergiebt sich daraus zugleich, daß der Cantor in der Rangordnung der Lehrer nach dem Rector und Conrector der zunächst folgende und daher den übrigen wissenschaftlichen Lehrern gegenüber keineswegs in eine zurücktretende Stellung gesetzt war. Derselbe hatte, was seinen Dienst in der Schule betrifft, zunächst neben den allgemeinen Obliegenheiten der Lehrer mit dem Rector, dem Conrector und dem Tertius abwechselnd je eine Woche lang die Inspection der Schule zu übernehmen, deren ausgedehnte Verpflichtungen ihn während dieser Zeit von des Morgens um 5 Uhr (im Winter von 6 Uhr ab) in Anspruch nahmen. (Cap. IV. der Schulordn. v. 1723.)

Seine übrigen Hauptpflichten waren in dem „vom Amte des Cantorat, so viel die Musik betrifft" handelnden Capitel V, wie folgt, bestimmt.

a. „Demnach aus dieser Schule die Music in denen Stadtkirchen, wie auch auf Hochzeiten und Begräbnissen bestellet wird,“ so hatte der Cantor den Unterricht in der Musik nöthigenfalls, zumal bei den talentvollen Knaben privatim zu ertheilen.

b. Die musikalischen Zöglinge wurden in zwei Haufen getheilt, die Anfänger zur Information dem Septimus unter des Cantors Aufsicht übergeben, der „Coetus superior“ aber sollte von diesem selbst geleitet werden.

c. „In den Kirchen da die Music gehalten wird, soll der Cantor sowohl an Sonn als Festtagen zu rechter Zeit und zwar in den beiden Hauptkirchen präcise Morgens um 7 Uhr, Nachmittags aber ein Viertel nach 1 Uhr den Anfang machen lassen, wobei in der Früh-Predigt der Glaube (das Glaubensbekenntniß, Credo), wie es gebräuchlich, zu rechter Zeit gesungen werden soll. Auch hat er jederzeit die Musik auf eine, dem Gottesdienst gemäßige und der ganzen Gemeinde erbauliche Weise einzurichten.“

d. Die Coetus Musici sollten nicht nur „in den beiden Kirchen zu St. Nicolai und St. Thomae von dem Cantore an Sonn- und Festtagen wechselweise besuchet, sondern auch ein gewisser Numerus von 8 in der Music geübten Schülern nebst einem Präfecto in die Neue, und 4 andere ebenfalls nebst einem Präfecto in die Peterskirche geschickt, die Coetus aber für die Kirchen Musik so eingetheilt werden, daß die im Singen noch nicht geübten Schüler in der Kirche durch solche aus dem ersten Coetus unterstützt würden.“

e. Der Cantor hatte den Choralgesang in der Kirche und bei den Leichenbegängnissen mit dem ersten Coetus

(neben dem er, wie wir sehen werden, hergehen mußte) zu leiten, zu intoniren und zu secundiren, er mußte (mit dem Conrector und den übrigen Lehrern) stets während des Gottesdienstes in der Kirche anwesend sein und dafür sorgen, daß der Chor sich nicht zerstreue, sondern beisammen bleibe, überhaupt nach Maßgabe der Ordnung des Chori Musici bei dem Gottesdienst (Cap. XIII der Schulordnung) beaufsichtigt werde.

f. „Bei denen Leichenbegängnißen*) sollte er sich des seeligen Herrn Luthers, wie auch andrer in denen Kirchen dieser Churfürstlichen Sächsischen Landen eingeführten geistreichen Lieder gebrauchen, und wenn jemand insonderheit einige Gesänge zu singen begehrte, hierfür über andre seine Gebühr nichts fordern, noch daß solches gefordert werde, verstatten. Würde aber jemand verlangen solche Lieder bei

*) Ueber die Leichen-Begängnisse in der Stadt Leipzig bestand ein besonderes Reglement, welches unterm 3. März 1721 zu Dresden festgesetzt und daher während der Amtszeit Bachs in Gültigkeit war. Dasselbe setzte fest:

1) Daß zu Gedächtniß-Predigten, welche nur bei Personen von besondrer Distinction stattfinden sollten, Sr. Majestät Special-Erlaubniß erforderlich sei.

2) Leichen-Predigten mit der ganzen Schule waren erlaubt.

3) Die Gedächtniß-Predigten sollten präcise 2 Uhr mit Singen angefangen werden, bei den Leichen-Predigten aber „es ohnfehlbar um 1/2 2 Uhr Nachmittags geschehen, auch auf beyderlei Arth vom Prediger auf die Leidtragenden nicht länger gewartet werden."

4) „Diejenigen, welche die Gedächtniß u. Leichen-Predigten zu verrichten, dahin angewiesen werden, Daß weile doch ohne dem die Lieder u. Lebenslauf viel Zeit weg nehmen, die Predigt nicht über eine Stunde waehren u. die bißhero eingeschlichnen überflüßig großen Lobsprüche auf eine christlichen gewißenhafte Art gemäßigt werden sollen."

Aus dem Archiv der Thomas-Kirche.

der Procession figuraliter (d. h. als Cantate oder Motette) musiciren zu lassen, soll der Cantor darinnen nicht einem jeden willfahren, sondern allein denenjenigen, welche in einem vornehmen Ehrenstande gelebet, oder sonsten Kirchen und Schulen gedienet, ihnen etwas vermacht oder gute Beförderung erwiesen."

g. Er hatte endlich von den Musikalien und Instrumenten das Inventarium zu führen und für deren gute Aufbewahrung und Instandhaltung zu sorgen; ferner die Organisten und anderen Musikanten der zwei Hauptkirchen zu beaufsichtigen, auch darauf zu sehen, daß wenn die Knaben sich zu den Umgängen vorbereiten mußten, die Zeit so beschränkt werde, daß dieselben bei den übrigen Studien keine allzugroße Versäumniß hätten.

Welche Besoldung der Cantor für diese zahlreichen Functionen erhalten sollte, läßt sich leider mit völliger Gewißheit nicht bestimmen. In den Anstellungsacten des Raths zu Leipzig wird stets darauf verwiesen, daß der Cantor erhalten solle, was seinen Vorgängern gereicht werden. Die erste Bewilligung ist aber nicht zu ermitteln gewesen.

Der wesentlichste Theil der Einnahmen bestand in Accidentien.

Wir wissen, daß der Cantor außer freier Wohnung und freiem Brennholz

a. an fixirtem Einkommen

1. vierteljährlich 21 Thlr. 21 gGr., also jährlich 87 Thlr. 12 gGr.,
2. 16 Scheffel Korn erhielt.
3. In den Rechnungen findet sich ferner ein Holz- und

Lichtgeld von 13 Thlr. 3 gGr. als dem Cantori der Thomasschule gezahlt, verzeichnet.

4. erhielt er jährlich aus den Zinsen eines Legats von 1000 Thlr. am 31. October „am Reformationsfeste Lutheri" 1 Thlr. 8 gGr.*)

b. aus unbestimmten Einnahmen

5. An den Leichenbestattungsgeldern, welche die Lehrer zu jener Zeit direct bezogen, nahm er nach einem gewissen Verhältniß Theil. Er erhielt nemlich von den „funeribus generalibus", mit denen der ganze Cötus ging, 1 Thlr. 18 gGr.

Wenn eine Motette vor den Häusern, ehe die Leiche abgeführt wurde, verlangt ward, 1 Thlr.

Von einer „großen halben Schule" mit dem Coetus musicus erhielt er 1 Thlr. 1 gGr. 6 Pf., von der „kleinen halben Schule" 4 gGr., von der „Viertelsschule" 6 Pf.**)

6. Von jeder Brautmesse 1 Thlr.***)

---

*) Bericht des Superintendenten Deyling vom 8. October 1733. Archiv der Thomas-Kirche.

**) Schulordnung Kap. VIII § 4 u. 5. Da beispielsweise nach einer der eingesehenen Rechnungen (freilich in späterer Zeit) in einem Jahre bei Leichenbestattungen

56 große,	Schulen
73 große halbe,	
150 kleine	
403 viertels	

verwendet worden waren, so würde der Cantor hievon über 200 Thlr bezogen haben.

***) Schulordnung Art. V § 5. Auch das Einkommen aus diesen Brautmessen kann nicht unerheblich gewesen sein, da ausweislich einer alten, im Archiv der Thomaskirche vorgefundenen Notiz im Durchschnitt der Jahre 1735/38 dort und in der Nicolaikirche 266 Brautpaare jährlich getraut worden sind.

7. Bei der Austheilung des Musikgeldes, das gesammelt wurde, fiel auf den Cantor nach Abzug von 2 fl. 10 gGr. für den Rector, den Chorpräfecten und den Calfactor:
   a. zwischen Michaelis und Ostern 1/11,
   b. zwischen Ostern und Michaelis 1/10 der Gesammteinnahme.

Ob und welche sonstigen Accidentien ihm z. B. bei Taufen ꝛc. zufielen, ist schwer zu bestimmen. In jedem Falle wird die Besoldung eine gute und selbst für die starke Familie Bachs den Umständen nach und bei mäßigen Ansprüchen eine sehr zufriedenstellende gewesen sein, zumal wenn die Gelegenheit mit in Anschlag gebracht wird, durch Annahme von Schülern, sowie durch Composition von Musikwerken sich Nebeneinnahmen zu schaffen. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir aus den von uns eingesehenen Rechnungen entnommen haben, daß diese Besoldung seit jener Zeit nicht erhöht, nur fixirt worden ist. Sie beträgt in dieser Weise jetzt 825 Thlr. neben freier Wohnung und wird zur Zeit Bachs nur etwa um so viel geringer gewesen sein, als die Accidentien nach Verhältniß der damals geringeren Bevölkerung weniger eingetragen haben werden.

Jedenfalls hatte Bach seine äußere Lage bei Uebernahme dieser Stelle pecuniär wesentlich verbessert, auch wenn er für den Substituten, der für ihn den Unterricht in den oberen Klassen zu übernehmen hatte, ein muthmaßlich geringes Aequivalent zu zahlen hatte. Reichthümer konnte er freilich, auch bei sparsamer Einrichtung, nicht sammeln.

Nachdem alle äußeren Verhältnisse geordnet waren und Bach seine Entlassung aus Cöthen erhalten hatte,

fand seine Einführung in das neue Amt statt. Die hierüber aufgenommenen Verhandlungen sagen folgendes:*)

„Den 5 May 1723.

„Erschien Hr. Johann Sebastian Bach, bisheriger Capellmeister am Hochfürstl. Anhalt-Cöthenschen Hofe, in der Rathsstube, u. nachdem er sich hinter die Stühle gestellt, proponirte Dr. Cons. Reg. D. Lange, daß sich zum Cantoren Dienste bey der Schule zu St. Thomae zwar unterschiedene gemeldet. Weil Er aber vor den capabelsten darzu erachtet worden; So hätte man ihn einhellig erwehlet u. solte Er von dem hiesigen Superintendenten praesentiret, auch ihm dasjenige gerichtet werden, was der verstorbne Hr. Kuhnau gehabt.

Ille. Dankte gehorsamst, daß man auf ihn reflexion machen wollen u. verspräche alle Treue u. Fleiß.

Eodem.

Wurde auf E. E. Hoher Raths Verordnung dem Hrn. Superintendenten Deyling**) von mir vermeldet, daß der

---

*) Rathsacten zu Leipzig VII. B. 117 Vol. II S. 220.

**) Der Superintendent zu Leipzig war eine Person, welche in den kirchlichen Verhältnissen von Sachsen von der größten Bedeutung war. Zur Superintendentur gehörten außer den dort befindlichen Kirchen nicht weniger als 32 auswärtige Ortschaften.

Deyling selbst war erst zwei Jahr in diesem Amte, dem er über 30 Jahre mit Auszeichnung vorgestanden hat. Seine am 13. August 1721 erfolgte Investitur war in einer Feierlichkeit erfolgt, welche der bei Einsetzung eines Kirchenfürsten wenig nachstand. Der Oberhofprediger zu Dresden als der erste evangelische Geistliche des Landes führte ihn in sein Amt ein und der Rath, die Universität so wie die sämmtlichen Diöcesan-Geistlichen waren anwesend.

Die kirchliche Feier begann um 8 Uhr Morgens nach folgender
ug:

bisherige Hochfürstl. Anhaltische Capellmeister zu Cöthen, Hr. Johann Sebastian Bach zum Cantoren bey der

---

1. Kyrie.
2. Gloria in excelsis.
3. Nobiscum.
4. Anstatt der Epistel Ezech. 30, 1—20 incl.
5. Es wolle Gott uns gnädig sein.
6. Anstatt des Evangelii Matth. 25, 14—30 incl.
7. Musik.
8. Glaube.
9. Predigt. Vor dem Vaterunser: „Nun bitten wir den heilgen Geist.“
10. Nach der Predigt: Veni sancte spiritus.
11. Actus investiturae.
12. Unter denen gratulationibus:
    Herr Gott, dich loben wir.
    Music.
    Nun lobe den Herrn, meine Seele.
    Nun freut euch, liebe Christengemein.
13. Collecte u. Seegen.
14. Nun danket alle Gott.

Daß nach dieser langen gottesdienstlichen Handlung die leibliche Stärkung in Form einer wohlbesetzten Tafel nicht fehlen konnte, liegt auf der Hand. Wir fügen für diejenigen unserer Leser, deren Interesse für die culinarischen Genüsse des Lebens nicht abgestumpft ist und der allgemeinen Merkwürdigkeit wegen das Menu jener Tafel bei.

Das Diner theilte sich ein in:

„I.
eine Tafel vor 24 Personen
(die hohe evangelische Geistlichkeit, der Rath, Rector Magnificus.)
zum ersten Gang.

1. Eine Wildprets Pastete auf der Schüßel.
2. Eine Potage mit angeschlagenen Rebhühnern.
3. Große Forellen (gesotten).
4. Börsche mit der Butterbrüh, Birangen, Bistazien, Merettig.
5. Hamburger Fleisch u. Bohnen darzu.

Thomas Schule allhier einhellig erwehlet worden, welches man Ihme zu notificiren der Nothdurft zu sein erachtet,

---

6. Zwei Schöpskeulen mit Sateller Brüh.
7. Zwei Krebstortte.

NB. Es muß ein Riß gefertiget werden, wie die Speisen u. Confitüren zu setzen.

zum andern Gang.

1. Schweinsrücken mit 6 Fasanen belegt.
2. Ein gantz Reh gebraten.
3. Schweinskopf mit Rindszunge belegt.
4. Allerhand Sallats.
5. Babtiß Tortten 2 Stück.

II.

Drei Tafeln vor die Herrn Geistlichen, jede Tafel zu 24 Personen, thut 72 Personen.

(zu dieser erheblich geringeren Tafel sind nur je 6 Schüßeln vermerkt)

III.

Ein Köstgen

Vor die Frau Superintendentin.

auf 6 Personen.

1. Ein Trütt Hühner Pastet.
2. Eine Rehkeule mit 2 Rebhühner gebr.
3. Forellen gesotten.
4. Johannesbeer Tortte.

IV.

Vor die Musikanten. (12 Personen.)

vier Schüßeln.

V.

Vor die Aufwärter.

32 Personen.

Auch 4 Schüßeln.

(Müßen vor angehendem Convivio gespeiset werden)

Außerdem waren an Confect 30 Stück Mandeltorten, 30 Kraft-täfeln, 30 Schälchen Confect u. 80 Stck. Krafttorten vor die Herrn Geistlichen (deren 65 anwesend waren) ferner „Vor die Frau Deylingin 1 Korb Confect, 1 Mandeltorte, 1 Krafttorte und Obst" erforderlich gewesen.

damit er wegen der Präsentation u. sonsten alles zu veranstalten belieben möchte.

Ille. Dankte vor die beschehene Notification u. würde er die Präsentation u. alles nöthige zu besorgen nicht unterlaßen.

Eodem.

Item dem Herrn Pastori bei der Thomas Kirche, H. Weisen gleichfalls Notification von der beschehenen Wahl Hr. Johan Sebastian Bachs zum Cantoren bey der Schule zu St. Thomae, welcher sich darvor schuldigst bedanket u. allen Seegen darzu wünschet."

Es hat darauf Bach folgenden:

„Des Cantoris bey der Thomas Schule Revers" *) unterzeichnet, welcher die Grundlage seiner Anstellung für die lange Amtsdauer gebildet hat, in der er sein Amt verwaltet hat.

„Demnach E. E. Hochw. Rath dieser Stadt Leipzigk mich zum Cantorn der Schule zu St. Thomas angenommen u. einen Revers in nachgesetzten Punkten von mir zu vollziehen begehret, nehmlich:

Getrunken wurden

3 Eymer u. 6 Kannen Rheinwein,
1 Eymer alter Rheinwein,
2 Faß Wurzner Bier,
$^3/_8$ Faß Lobgünner Bier."

Die ganze Feierlichkeit, an der die Stadt lebhaften Antheil genommen zu haben scheint, war sehr sorgfältig vorbereitet, insonderheit auch Militär zur Besetzung der Kirchenthüren und Aufrechthaltung der Ordnung requirirt.

Aus den Rathsacten der Enge zu Leipzig v. J. 1721.

*) loc. citat. fol. 221.

1. Daß ich denen Knaben in einem erbaren eingezogenen Leben u. Wandel mit gutem Exempel vorleuchten, der Schulen fleißig abwarten u. die Knaben treulich informiren

2. Die Music in beyden Haupt Kirchen der Stadt nach meinem besten Vermögen in gutes Aufnehmen bringen,

3. E. E. Hochweisen Raths allen schuldigen Respect u. Gehorsam erweisen u. deßen Ehre u. Reputation aller Orten bestermaßen beobachten u. befördern, auch so ein Herr des Raths die Knaben zu einer Music begehret, ihm dieselben ohnweigerlich folgen laßen, außer diesem aber Denenselben auf das Land zu Begräbniße oder Hochzeiten ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters u. der Herrn Vorsteher der Schule Vorbewußt u. Einwilligung zu reisen keineswegs verstatten.

4. Denen Herrn Inspectoren u. Vorstehern der Schule in allem u. jedem was im Nahmen E. E. Hochw. Raths dieselbigen anordnen werden, gebührend Folge leisten.

5. Keine Knaben, welche nicht bereits in der Music Fundament geleget, oder sich doch darzu schicken, daß sie darinne informiret werden können, auf die Schule nehmen, auch solches ohne deren Herrn Inspectoren u. Vorsteher der Schule nicht thun.

6. Damit die Kirche nicht mit unnöthigen Unkosten beleget werden möge, die Knaben nicht allein in der Vocal-sondern auch in der Instrumental-Music fleißig unterrichten.

7. In Beibehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, daß sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen sein möge, damit sie nicht opernhaftig

herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht ermuntern.

8. Die Neue Kirche mit guten Schülern versehen.

9. Die Knaben freundlich u. mit Behutsamkeit tractiren, daferne sie aber nicht folgen wollen, solche moderat züchtigen oder gehöriges Orts melden.

10. Die Information in der Schule u. was mir sonsten zu thun gebühret, treulich besorgen.

11. Und da ich solche selbst zu verrichten nicht vermöchte, daß es durch ein ander tüchtiges Subjectum ohne E. E. Hochw. Raths oder der Schule Beytrag geschehe, veranlaßen.

12. Ohne des regierenden Bürgermeisters Erlaubniß mich nicht aus der Schule begeben.

13. In Leichen Begängnißen jederzeit wie gebräuchlich so viel möglich bey u. neben den Knaben hergehen.

14. Und bey der Universität kein Officium ohne E. E. Hochw. Raths Consens annehmen solle u. wolle.

Als versichere u. verpflichte ich mich hiemit u. in krafft Dieses, daß ich diesem allen wie obsteht treulich nachkommen u. bey Verlust meines Diensts darwider nicht handeln wolle.

Zu Urkund habe ich diesen revers eigenhändig unterschrieben u. mit meinem Petschaft bekräftiget. So geschehen in Leipzig den 13. Augusti 1722.

Dergl. hat Hr. Johann Christian Bach am 5. May 1723 unterschrieben u. besiegelt."

Man erkennt unschwer, daß der obige Revers, dessen Ausfertigung mit der Unterschrift Bachs sich nicht hat auffinden lassen, schon ein Jahr vorher für Teleman festgestellt

worden war. Daß die Registratur unter demselben Bach den Vornamen Christian gab, beruhte offenbar auf einem Irrthum des Oberstadtschreibers, der die Expedition der Sache zu besorgen gehabt hatte.

Darauf erfolgte am 1. Juni desselben Jahres die feierliche Einführung des neuen Cantors in das von ihm übernommene Amt.

Wenn schon unser Bericht von Actenstücken überfüllt ist, deren Werth je nach der Art und Weise, wie man sie betrachtet, für relativ gelten kann, so müssen wir diese Zahl doch durch den Bericht noch vermehren, welcher über den Act der Einführung an den Stadtrath erstattet worden ist. Denn es scheint uns ein gewisses Interesse in den eigenthümlichen Förmlichkeiten zu liegen, unter denen der große Tondichter in sein neues Amt eingetreten ist.

Am Tage vorher „den 30. May, als am 1. Sonntag nach Trinitatis" hatte er „mit gutem Applause in Leipzig seine erste Musik aufgeführt." *)

Am nächsten Tage folgte „Cantoris zu St. Thomae Introduction." **)

Den 1. Juni 1723.

Hat E. E. Hochw. Rath dieser Stadt den neuen Cantoren, Hrn. Johann Sebastian Bachen in der Thomas Schule gebräuchlicher Maßen vorstellen u. introduciren laßen, auch zu dem Ende Herrn Baum. Gottfried Conrad Lehmann, als Vorsteher jetzt gemeldeter Schule, u. mich, den

---

*) Leipziger Universitäts-Geschichte von Coerner 1723 Th. 5 S. 514. Da es sich offenbar um eine Musik in der Kirche gehandelt hat, so ist die Bemerkung wegen des „guten Applauses" schwer zu erklären.

**) loc. cit. fol. 236.

OberStadtschreiber, dahin abgeordnet, allwo wir unten von dem Herrn Rectore M. Ernesti excipiret u. in das obere Auditorium geführet worden, in welchem der Pastor bei der Thomas Kirche, Herr Lic. Weiß sich bereits befand u. uns meldete, wie der Herr Superintendent D. Deyling mit Ueberschickung der an ihn dießfals ergangnen Consistorial Verordnung Ihm seine Vocat. aufgetragen, als versammelten sich hierauf in solchem Zimmer die sämmtlichen SchulCollegen u. ließen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also daß oben Herr Lic. Weiß, neben Ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn SchulCollegen der Reihe nach saßen, Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach deßen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermaßen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesenen Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als daß derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleißig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit gebürigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wißenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule

in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnos u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschloßen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst zu geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es ließ aber Herr Lic. Weiß sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor der Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er eine Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, daß diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei," welches bei E. E. Hochw. Rath erinnert werden müße, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weiße, daß Er solches nicht gewußt u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, daß derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit Versprechen, daß er denselben mit aller Treue u. Fleiß abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, daß man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Vornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschloßen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfals mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen ließ, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, daß der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weißen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müße aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle dahero es morgen bey der Session gedenken u. müße hierunter ein andersmahl eine gewiße Abrede genommen werden, Hätte E. E. Hochw. Rath in dergleichen Fällen ein anderes hergebracht, wäre selbigem nicht zu verdenken, daß Er sich darbey zu verhalten suche.

Carl Friedrich Manser
Ober-Stadt-Schreiber.

Nota. Als gleich bey unserm Eintritt Hr. Lic. Weiß uns vermeldete, wie von Hrn. Superintend. Ihm den neuen Cantorem einzuweisen aufgetragen worden, u. wir ihm, wie es diesfals anders gehalten worden, vorstelleten, So ließ Er sich vernehmen, daß Er es auch dabey laßen wolle, u. dennoch ist obiges von ihm geschehen."

Die Kirchenbehörde in Leipzig hatte, wie wir aus obigem Berichte ersehen, bei dieser Gelegenheit den Versuch nicht unterdrücken können, in das weltliche Amt des Stadtraths überzugreifen. Dieser wußte sein Recht mit Festigkeit zu vertreten. Wir geben den weiteren Verlauf dieser für das Cantorat der Thomasschule nicht unwichtigen Streitsache, in welcher Deyling eine vermittelnde und versöhnliche Stellung einnahm, unter Nr. 2 des Anhangs I.

So war Bach in sein neues Amt eingeführt worden.

Nachdem wir die äußeren Verhältnisse seines Eintritts in dasselbe geschildert, wird es an der Zeit sein, desjenigen Theils der von ihm übernommenen Amtspflichten zu gedenken, der für die Geschichte seines Lebens und der Entwickelung seiner höchsten künstlerischen Thätigkeit der weitaus bedeutendste ist, wir meinen seine Pflichten für die Kirche und die gottesdienstlichen Verrichtungen in derselben.

Bei dieser Gelegenheit sei vorab bemerkt, daß Bach, der als Cantor und Musikdirector an den vier Hauptkirchen Leipzigs den Organisten der letzteren vorgesetzt war, in diesem Dienste vorfand:*)

an der Kirche zu St. Thomas den Christian Gräbert,
an der neuen Kirche Balthasar Schott,
an der St. Nicolaikirche Johann Gottlieb Görner.

Später wurde bei Gräbert's Abgange im Jahre 1730 Görner Organist zu St. Thomas und es trat Johann Schneider an seine Stelle.

In demselben Jahre wurde Gotthilf Gerlach zum Organisten an der neuen Kirche an Schott's Stelle ernannt.

---

*) Acta der Superintendentur Leipzig.

Die Ordnung des Gottesdienstes in den beiden Hauptkirchen, deren Musik Bach vorzugsweise selbst zu leiten hatte, war nun folgende:*)

A. In der Kirche zu St. Niclas.

a. Sonntag. Früh-Gottesdienst. An jedem Sonn- und Festtage wurden 1/27 Uhr die aus der römischen Kirche beibehaltenen Horae gesungen, worauf der Gottesdienst (im Sommer und Winter) um 1/28 Uhr begann.

Die Kirchenmusik wechselte mit der St. Thomas-Kirche, fand also an jedem Sonntage in einer oder der anderen der beiden Kirchen statt.

Die Liturgie bestand aus

1) einem Präludium.

2) einem Motettus oder Hymnus an Festtagen.

3) Dem Kyrie; (wenn Musik war, wurde es musicirt.)

4) Dem Gloria in exc. etc. wie ad 3.

5) einem Präludium.

6) Der Herr sei mit euch!

7) einem Präludium und Lied oder Musik.

8) Der Epistel vor dem Altar gelesen.

9) einem Präludium und Liede.

10) Dem Evangelium, vor dem Altar gelesen.

11) Einem Präludium und dem Glaubens-Bekenntniß.

12) Der Predigt und dem Kanzellied.

---

*) Albrecht. Sächs. evangel. lutherische Kirchen- und Prediger-Geschichte. Leipzig. 1799. Wenn gleich aus dem Ende des Jahrhunderts, darf doch mit Bestimmtheit angenommen werden, daß in der Ordnung des lutherischen Gottesdienstes jener Zeit und der J. S. Bachs eine wesentliche Verschiedenheit nicht stattgefunden habe.

13) Nach der Predigt fanden das gewöhnliche Gebet und die Abkündigungen statt. Dann folgte noch

14) ein Präludium und Lied.

15) Die Communion.

16) Die Collecte und der Segen, endlich

17) das Schlußlied.

Die Mittags-Predigt wechselte mit der Thomas-Kirche und begann um halb 12 Uhr und Festtags um ein Viertel auf 12 Uhr.

Das Singen hiebei hatte der Cantor an der Nicolai-Schule zu besorgen.

Der Vesper-Gottesdienst fing um ein Viertel auf 2 Uhr an. Nach Beendigung des Gottesdienstes, gegen 4 Uhr waren Taufen und Trauungen, doch von letzteren nur die sogenannten ganzen und halben Braut-Messen.

Die Liturgie der Mittags-Predigt war folgende:

1) Präludium.

2) Motette oder an Festtagen Hymnus.

3) Präludium und Lied.

4) Psalm und die gewöhnlichen Betstunden. Gebete vor dem Altar verlesen.

5) Präludium und Lied.

6) Predigt und Kanzellied.

7) Das gewöhnliche Gebet und Fürbitten.

8) Präludium und Lied.

9) Collecte und Segen.

10) Lied.

b. Montags. Gottesdienst um ½7 Uhr und Trauungen

c. Dienstags. Von 8 bis 11 und 1 bis 3 Uhr Beichte und Trauungen.

Inzwischen wurden von den Choralisten die Horae gesungen. Um 2 Uhr wurde in die Betstunde geläutet, wobei der Quintus an der Thomas-Schule mit den Schülern der unteren Klassen zu singen hatte.*)

d. Mittwochs. 1/2 7 Uhr Gottesdienst mit Communion. Das Singen hatten die Schüler der Thomas-Schule zu versehen.

e. Donnerstags. 2 Uhr Bußvermahnung. Das Singen hatten die Choralisten zu besorgen, welche auch zu Anfang des Gottesdienstes die Horas sangen.

f. Freitags. 1/2 7 Uhr Gottesdienst. Das Singen hatten die Thomas-Schüler zu besorgen.

g. Sonnabends. Beichte. Um 2 Uhr Gottesdienst und Vorbereitung zur Communion. Das Singen verrichten die Choralisten, wobei auch die Orgel gespielt wurde.

B. In der Kirche St. Thomas.

a. Sonntags früh. Anfang des Gottesdienstes halb 8 Uhr. Die Mittags-Predigt abwechselnd bald zu St. Thomas bald zu St. Nicolai, im übrigen wie unter A. a.

b. Montags. Nachmittags-Predigt.

c. Dienstags. Frühpredigt 3/4 7 Uhr.

d. Mittwochs. 8 Uhr Beichte, um 2 Uhr Betstunde.

e. Donnerstags. Frühpredigt und Communion.

f. Freitags. 2 Uhr Betstunde.

g. Sonnabends wie Mittwoch 1/2 2 Uhr Vesper.

---

*) Quintus, der 5. Lehrer, Baccalaureus funerum.

Die Schüler zu St. Thomas sangen zwei Motetten und ein Lied.

Wie sehr diese liturgische Einrichtung, welche im Uebrigen genau dieselbe wie in der St. Nicolai-Kirche, mit der zu Bachs Zeit gebräuchlichen übereinstimmte, ergiebt sich aus einer eigenhändigen Bemerkung desselben, welche er auf die Rückseite des Titelblattes der im Jahr 1714 componirten Cantate „Nun komm, der Heiden Heiland“ gesetzt hat.

Dort heißt es nämlich:

„Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent-Sonntag frühe.

1) [illegible] 2) Motetta. 3) praeludiret auf das Kyrie, so ganz musiciret wird. 4) Intoniret vor dem Altar. 5) Epistola verlesen. 6) Wird die Litaney gesungen. 7) [illegible] auf den Choral. 8) Evangelium verlesen. [illegible] Der Glaube [illegible] wie [illegible] Verba [illegible] Und nach [illegible] bis [illegible]

[illegible]

[illegible]

eine nicht geringe Arbeitskraft und Aufopferungsfähigkeit. Motetten, Hymnen, Cantaten, das Singen der Horen und Lieder hörte nicht auf. In jeder Kirche wurde dasselbe an vier Tagen der Woche, jeden Sonntag außerdem zwei Mal erfordert und die Choralisten hatten noch ihre besondern reichlichen Functionen.

Der Dienst, den Sebastian Bach zu leisten übernommen hatte, war hiernach kein leichter. Er verlangte große körperliche Anstrengungen und nahm eine ungewöhnliche geistige Regsamkeit in Anspruch.

Doch hatte er die Genugthuung, daß er sein Wirken und Streben unter seinen Händen und nach seinem Willen sich entwickeln sehen konnte.

Auch gelangte er endlich in den Besitz eines Orgelwerks, welches eines so großen Meisters würdig war.

Die Thomas-Kirche besaß nämlich zwei Orgeln. „Die zwei schönen Orgeln, davon die größeste mit der großen Tafel so Anno 1597 die Antonier Herren von der Eiche anhero verkauffet,*) und in welcher man 1785 Pfeiffen zählet, 2906 fl. 12 gr. 6 Pf. gekostet, auch 1601 und 1720 (also drei Jahre vor Bachs Eintritt) repariret worden. Die kleine ist 1595 und also zwei Jahre eher in diese Kirche gekommen." **)

Eine Beschreibung dieser beiden Orgeln aus der Zeit des großen Meisters, findet sich in den Leipziger Chro-

*) Nach Albrechts Sächs. Evangel. Prediger-Geschichte S. 274 und dem Leipziger Chronicon, wäre diese Orgel schon im Jahre 1525 in die Thomas-Kirche gekommen.

**) Das in ganz Europa berühmte, galante und sehens würdige Königl. Leipzig. 1799. S. 44.

nisten, Buch III. Cap. 6. S. 110—111. Bei dem Interesse, welches diese Werke durch die lange Zeit gewonnen haben, in welcher Bach darauf gespielt und dieselben als Grundlage seiner Direction benutzt hat, haben wir diese Beschreibung dem Anhange I. unter Nro. III. beigefügt.

Die zweite, kleinere Orgel*) ist ohne Zweifel diejenige, welche bei der Aufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1729 neben der großen Orgel der Thomas-Kirche verwendet worden ist.

Durch diese seine amtliche Stellung und die weitgreifenden Bedingungen, welche ihm dieselbe auferlegte, erhielt der Standpunkt Bachs naturgemäß eine wesentlich andere Richtung, [illegible] Zeit bewegt hatte. [illegible] trat [illegible], in [illegible] Kraft [illegible] Die instrumentale [illegible] ge[illegible] mehr [illegible] Ten-

[illegible]

[illegible] Thomas [illegible]

denzen, in denen der Meister von nun ab seinen bestimmten Lebenszweck erfüllen zu müssen glaubte.

Seine Entwickelung war vollendet. Er trat in sein neues Amt in jener Vollkommenheit über, in der ihn die Nachwelt mit Bewunderung und Staunen verehrt.

Er zeigt von hier ab in seinen Arbeiten durchaus nur jenen ihm so eigenthümlichen Styl in der höchsten Vollendung, welcher seine Arbeiten vor den Tonwerken anderer Meister in einer nie wieder erreichten Weise ausgezeichnet hat. Er hat ihnen dadurch jenen besonderen Reiz verliehen, der das betrachtende Gemüth derart erfüllt, daß es sich schwer loszuwinden vermag aus dem Bann, mit dem es von diesen mystischen Kunstschöpfungen umwoben wird.

Bach schrieb fast gar nicht mehr anders, als mit wirklichen Realstimmen, d. h. mit solchen, deren selbstständig gegenseitiges Ineinandergreifen die harmonische Wirkung bedingt und den Charakter des Tonstücks feststellt. Indem er diese Stimmen in völliger Freiheit behandelte, ihre Gangart nur durch die Gesetze des Wohlklangs und den Charakter bedingte, den er der Musik verleihen wollte, erhob er sich zugleich weit hinaus über die Schulregeln, in denen die Kunstgenossen seiner Zeit sich zu bewegen pflegten. So treten seine Werke in vollendeten Formen von der edelsten Art vor uns hin. Des sinnlichen Reizes entbehren sie der großen Mehrzahl nach, ohne daß dieser vermißt würde. Sie beschäftigen Verstand, Phantasie und Gefühl in ununterbrochenem Gange, indem sie der großen, erhebenden, feierlichen Gesammtwirkung, auf die sie berechnet sind, jede andere Rücksicht unterordnen. Es liegt in ihnen eine über-

zeugende Macht, welche selbst auf diejenigen ihre bestimmte Wirkung nicht verfehlt, die nicht nur den Standpunkt der alten Meister, sondern auch Bachs Polyphonie insbesondere als einen überwundenen betrachten.

Wohl führen seine durchgehenden Stimmen und die dadurch hervorgebrachten eigenthümlichen Klangwirkungen nicht selten Härten mit sich, welche für einen Augenblick überraschend erscheinen. Doch läßt ihre Auflösung nie auf sich warten, und ehe das Schönheitsgefühl sich verletzt fühlen kann, ist es bereits befriedigt durch die unerwarteten Reize der Modulation, die sich daraus entwickelt haben. Ueberall fühlen wir uns dabei mitten hinein versetzt in den Charakter der Idee, die durch das Tonstück ausgedrückt werden sollte und kaum wird je dessen Einheit durch ungehörige oder fremdartige Elemente der Musik unterbrochen oder gestört.

Daß auch Bach in einem Theile seiner Werke dem Formalismus verfallen mußte, wie dieser sich aus dem relativ beschränkteren Standpunkte der damaligen Kunst ergab, wer könnte es leugnen? Niemand hat es vermocht und vermag es, wie groß und gewaltig er uns erscheinen mag, sich so ganz und gar aus seiner Zeit loszuringen, daß nicht hie und da deren Einflüsse sichtbar bleiben müßten. Wir erkennen dies neben Bach an Mozart, Gluck, Haydn und Händel und eine spätere Zeit wird es auch an Beethoven erkennen. Aber wie bei diesen großen Meistern, so betrachten wir diese „veralteten" Theile von Bachs Compositionen nicht als etwas Wesentliches derselben, sondern als Ausnahmen. Wir werden bei näherer Betrachtung des Einzelnen Gelegenheit und Veranlassung finden, hierauf zurückzukommen.

Daß Bach seiner kirchlichen Stellung und seines Eifers für diese ungeachtet sich doch nicht mit Einseitigkeit einer besonderen Richtung in seiner Kunst hingab, sondern den Reichthum seines schöpferischen Geistes nach allen Seiten frei ausströmen ließ, davon zeugt die ungeheure Menge seiner Werke, deren wir aus der Leipziger Periode in jedem Zweige der Musik besitzen. Oratorien, Passions-Musiken, Cantaten, Motetten und Messen, Clavierstücke und Instrumentalwerke von seltenster Art und Ausdehnung, Orgel-Compositionen, Concerte und Phantasien, vor Allem jener reiche Schatz der herrlichsten Präludien und Fugen häufen sich zu wahrhaft erstaunenswerthen Massen an, ohne daß ein einziges Stück aus dieser unglaublichen Zahl dem andern an Werth nachstände.

Und wenn der große Meister, so beschäftigt mit großen Ideen und weit ausgedehnten Plänen, mit treuer Sorgfalt Schüler unterweisend, weit über die Fähigkeit des einzelnen Menschen hinaus thätig war, so fand er doch noch Zeit, rastlos strebend fortzuarbeiten, um mit den Werken der großen Musiker seiner Zeit bekannt zu bleiben. Händel, Caldara, Kaiser, Hasse, Graun, Zelenka, Telemann waren diejenigen, denen er in reiferen Jahren seine Aufmerksamkeit zugewendet hatte. Und mit welcher Sorgfalt er diese Arbeiten fremder Meister studirte, nach allen Seiten hin zu durchdringen suchte, das ersehen wir daraus, daß er, der eine so unerhörte Thätigkeit im Unterricht und in der eigenen Composition zu entwickeln gewohnt, dem die Zeit so kostbar wie wenigen war, doch noch zahlreiche Arbeiten seiner Zeitgenossen mit eigner Hand copirt hat. Man kennt von solchen Abschriften eine nicht geringe Zahl, so eine sechs-

stimmige Messe von Palestrina, zwei andere Messen, wahrscheinlich von Lotti,*) ein Magnificat von Caldara und eines von Zelenka, ein Passions-Oratorium von Händel**) und eine Passionsmusik von Kaiser, eine kurze Messe von Wilderer,***) sechzehn Cantaten von Johann Ludwig Bach, ein Concert muthmaßlich von Telemann und verschiedene Claviersachen von W. Friedemann Bach, sämmtlich in Partitur oder in Stimmen von seiner Hand geschrieben.

Alle diese Abschriften, so wie eine später zu erwähnende Graun'sche Passion zeugen endlich dafür, daß der große Meister nicht entfernt daran gedacht hat, der Kirchengemeinde zu Leipzig stets und vor allem nur seine eigenen Compositionen vorzuführen. Im Gegentheil sind diese Arbeiten eben ein sprechender Beweis, daß er in seine nunmehr „regulirte Kirchen Musik“ auch die Werke seiner ausgezeichneten Zeitgenossen aufgenommen hatte und diese mit derselben Sorgfalt vorbereitete und zur Aufführung brachte, wie dies, je nach den vorhandenen Mitteln, bei seinen eigenen Arbeiten der Fall war.

So erhielt er sich durch unerhörte Thätigkeit den Blick für die musikalischen Genossen seiner Zeit offen, so wußte er in die innersten Tiefen ihrer Werke einzudringen und

*) In jedem der beiden, Lotti zugeschriebenen Werke, unter denen die doppelchörige Messe lange Zeit für eine Arbeit J. S. Bachs gehalten worden ist, beginnt seine Handschrift erst in der zweiten Hälfte.

**) Ein in seiner Art vielleicht einzig dastehendes Schriftstück besitzt der Herr Dr. Härtel in Leipzig, nämlich eine kleinere Composition von Händel, deren Partitur von Händel's Hand, deren 4 Stimmen aber, und zwar schön und mit sichtlicher Vorliebe und Sorgfalt von J. S. Bach geschrieben sind.

***) Wilderer war Kapellmeister in Stuttgart um das Jahr 1710.

bewahrte er die strenge Abgeschlossenheit der eignen Kunstrichtung vor Einseitigkeit und Pedanterie.

Mit Erstaunen fragen wir uns, wo er die Zeit zu dieser umfassenden Thätigkeit gefunden, wie er sie überhaupt habe bewältigen können? Denn auch die reale Seite des Lebens verlangte von ihm ihren Zoll. Die Erziehung so zahlreicher Kinder, wie der Unterricht seiner Privatschüler erforderten fortwährend seine angespannteste Aufmerksamkeit.

In der That würde die Fähigkeit schon allein zur physischen Leistung solcher Aufgaben unerklärlich sein, wenn dem großen Meister nicht zunächst jene Leichtigkeit zu Gebote gestanden hätte, vermöge deren er, der vor keiner Schwierigkeit zurückscheute, der umfassendsten Aufgaben, man möchte sagen spielend, Herr wurde.*) Zugleich aber besaß er jene durch nichts zu erschütternde Gewissenhaftigkeit, welche von sich selbst das Höchste verlangt, um das Höchste zu erreichen, und welche die Beschwerden des Augenblicks unbeachtet läßt um des unübersehbaren Gewinnes so großer geistiger Errungenschaften halber.

Diese sind ihm zu Theil geworden. Wie er als Lehrer und Virtuose auf dem Klavier das ganze System der Ver-

---

*) Man darf diese Aeußerung nicht in dem Sinne nehmen, als ob Bach bei dem Niederschreiben seiner Tonstücke nicht mit strengem Ernst und voller Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst zu Werke gegangen wäre. Wer sich hiervon überzeugen wollte, dürfte nur einen Blick in die Original-Partituren werfen, in denen Correcturen und Veränderungen sich oft bis zur Unleserlichkeit der Handschrift häufen. Wir mögen in dieser Beziehung beispielsweise nur auf die Autographen der Trauer-Cantate für die Königin von Polen, des Magnificat in es und vieler von Bachs Kirchen-Cantaten, z. B. Seelig ist der Mann nud Siehe ich will viel Fischer aussenden hinweisen.

gangenheit über den Haufen geworfen und sich zum eigentlichen Schöpfer der neueren Kunst des Klavierspiels gemacht, wie er in seinen Instrumental-Compositionen eine neue und glänzende Bahn beschritten hatte, während er im Orgelspiel noch immer unerreicht geblieben ist, so künden seine kirchlichen Musiken in ihrem eigenthümlich ausgeprägten Charakter den Protestanten Bach als den Tonsetzer des evangelischen Christenthums an, den Sänger des neuen Testaments, bewaffnet mit dem Schwerte des Glaubens, begabt mit dem Seherblick, der die innersten Empfindungen eines gläubigen Herzens in sich aufnimmt, den Verkünder ernster Wahrheiten im Gewande des Propheten.*)

*) Man hat in neuerer Zeit öfters ausgesprochen und wir verweisen deshalb besonders auf den bereits erwähnten vortrefflichen Aufsatz No. 35 bis 38 der Baggeschen Allg. Musik-Zeitung, Jahrg. 1864, daß Bach Pietist gewesen sei, mindestens sich einer pietistischen Richtung angeschlossen habe. Möglich, daß die Ansichten über das, was man unter Pietismus zu verstehen habe, auseinandergehen. Wir unsererseits sind der Meinung, daß die strenggläubigen Lutheraner in Sachsen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, unter ihnen Deyling und Bach, in die Kathegorie der Pietisten nicht zu rechnen sind. Man darf den orthodoxen Glauben, das positive Christenthum, wie es sich in Bachs Werken ausspricht, nur nach der Zeit beurtheilen, in der der Tonsetzer lebte und wirkte. In ihr lag nichts von jener weichherzigen, halb sinnlichen, halb übersinnlichen religiösen Richtung, die wir jetzt als Pietismus bezeichnen, und deren charakteristisches Merkmal das Bestreben ist, sich auch äußerlich geltend zu machen. Wer fromm denkt und lebt und dabei an dem positiven Glauben des Christenthums festhält, ist darum noch kein Pietist, und wer in diesem Glauben mit Eifer beharrt, ihn wo es sein muß, d. h. in der Kirche und am rechten Ort bekennt, ist darum noch ebenso wenig ein solcher. Bach gehörte der großen Zahl von Männern an, welche in dem orthodoxen Glauben erzogen und ergraut, die strenggläubige Lehre ganz in sich aufgenommen hatten, mit ihr völlig verwachsen waren. Für einen Pietisten in un-

A.

Die Kirchen-Cantaten.

I. Allgemeines.

Als Bach den Dienst zu Leipzig angetreten hatte, konnte es ihm nicht entgehen, daß die dortige Kirchenmusik einer größeren Aufmerksamkeit bedürfe, als ihr seither zu Theil geworden war.

Man hatte bis dahin wenig daran gedacht, die kirchliche Figuralmusik, welche zu jener Zeit, wie bereits erwähnt, einen integrirenden Bestandtheil der lutherischen Liturgie bildete, mit den biblischen Theilen der gottesdienstlichen Handlung und mit der Predigt in eine innere Verbindung zu bringen. Es fehlte an jeder, selbst allgemeiner Uebereinstimmung zwischen der Musik und den an Sonn- und Festtagen in der Predigt und dem Gebet zu behandelnden Texten. Was gesungen werden sollte, wurde je nach den vorhandenen Mitteln und seinen besonderen Ideen von dem Cantor bestimmt.

So hatte die Kirchenmusik ihren eigentlichen Zusammenhang mit dem Gottesdienste verloren. Die Wechselwirkung, welche zwischen dem kirchlichen Kunstgesange und dem Gesange der Gemeinde so unabweisbar nothwendig ist, war verloren gegangen. Wie es damit zu jener Zeit in Leipzig stand, wird man am besten aus dem diesem

---

Im modernen Sinne können wir ihn nicht halten, und sind daher vollständig mit dem einverstanden, was in dem obigen Aufsatz über seine kirchliche Richtung (No. 37) gesagt ist. „Er war ein treuer Diener seiner Kirche. Wahrheit, Ueberzeugungstreue, Aufrichtigkeit, ungeschminktes Gebahren bilden den Grundzug des Bachschen Wesens. Die kirchlichen Anschauungen waren ihm die Lebensluft, in der er athmete, er war unermüdlich, ihnen immer wieder neuen Ausdruck zu geben, sie für sich zu vertiefen, ohne sie je in Frage zu stellen."

Abschnitt unsers Werks angehängten „Prospect zur Verbeßerung der Kirchen Musik“ ersehen, welchen Kuhnau am 29. Mai 1720 dem Rathe eingereicht hatte. Es bedurfte einer großen Kraft und eines reinen und festen Willens, um das richtige Verhältniß herzustellen.

Bach war es, der diese Aufgabe übernahm. Er hatte den Ort gefunden, wo er zur Ehre Gottes die „regulirte Kirchenmusik“ ins Werk setzen konnte. Ihm hilfreich zur Seite stand Dr. Deyling (geboren 1677, seit 1720 Superintendent der vereinigten Land- und Stadt-Diöcese Leipzig), ein gelehrter Theologe und strenger eindringlicher Kanzelredner. Beider Bemühungen ist es gelungen, für die dortigen Kirchen eine Reorganisation der gottesdienstlichen Musik herzustellen. Indem Bach sich vor den Sonn- und Festtagen mit den Geistlichen besprach, sich den Inhalt ihrer Predigten im Voraus mittheilen ließ, traf er seine Vorbereitungen mit besonderer Rücksicht auf diese. Deyling selbst, dessen energische, charaktervolle Persönlichkeit sich in dem von ihm in der St. Thomaskirche aufbewahrten schönen Bilde, in der kräftigen Figur und den unter dichten Augenbrauen voll Ernst und Ausdruck hervorschauenden vollen Gesichtszügen ausspricht, entwickelte in der Regel seine ganze Predigt aus dem Evangelio des Tages. Diesem Evangelio gemäß wählte und ordnete nun auch Bach seine Musik, so daß sie sich schon darum an das Uebrige anschließen mußte, ihm wenigstens nie fern stehen konnte.*) Ja er schickte, um sicher zu gehen, an Deyling zu Anfang der Kirche jedesmal mehrere auf den Tag bezügliche Cantatentexte ein, aus denen jener auswählte.

*) Rochlitz, „für Freunde der Tonkunst.“

Während er nun für die Osterzeit dem Gebrauche der lutherischen Kirche gemäß die Passions- und Festtagsmusiken setzte und die Weihnachts- und Pfingstzeit so wie die Himmelfahrt Christi in eignen Festmusiken feierte, suchte er es auch möglich zu machen, daß für jeden andern Sonntag des Kirchenjahres eine der Bedeutung desselben entsprechende kirchliche Musik aufgeführt werden könne.

Wenn andere Meister seiner Zeit ihre Cantaten in Jahrgängen zusammengestellt und methodisch dem kirchlichen Bedürfniß gemäß in ein System gebracht haben, wie dies beispielsweise von Telemann bekannt ist,*) so war Bach wie keiner sonst der Mann, einer solchen Aufgabe im weitesten Umfange zu genügen.

Auf diese Weise ist die unglaublich große Anzahl jener herrlichen Werke entstanden, welche wir in seinen Kirchen-Cantaten besitzen.**) Bach hat deren fünf vollständige Jahrgänge geschrieben. Es mußten ihrer daher etwa 380 verhanden gewesen sein. Leider ist eine große Zahl derselben verloren gegangen.***) Unsrerseits haben wir von den für bestimmte Sonn- und Festtage (ausschließlich des

---

*) Telemann, „Harmonischer Gottesdienst, geistliche Cantaten auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtäglichen Episteln, auf's ganze Jahr gewählet &c." Hamburg 1725.

**) Bach nennt, wie sich aus dem alphabetischen Verzeichniß ergiebt, diese Kirchenstücke zum Theil Cantaten, zum Theil, der älteren Bezeichnungsweise entsprechend, zumal wo zwei Solostimmen den Hauptinhalt des Werks darstellen, Dialoge. Auch die Bezeichnung Concerto, Oratorium, Motetto kommt bei ihm häufig vor.

***) Vorwort zum 6. Bd. (der Kirchen-Cantaten) in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Weihnachts-Oratoriums) gesetzten Cantaten 186 nachgewiesen, außerdem noch 32, welche nicht für besondere Festtage oder specielle kirchliche Veranlassungen bestimmt waren. Wenn nun angenommen wird, daß von diesen Cantaten ohne nähere Bezeichnung einzelne dazu gedient haben mochten, jene 5 Jahrgänge von Kirchenmusiken vervollständigen zu helfen, so würde immer noch der Verlust von etwa 180 dieser schönen Werke zu beklagen sein.

Bei der nach des Meisters Tode erfolgten Theilung seines musikalischen Nachlasses zwischen seinen Söhnen Friedemann und Carl Philipp Emanuel scheint der letztere zwei volle Jahrgänge erhalten zu haben, wovon bis 1790 noch etwa neunzig beisammen waren. Friedemann aber, weil er wegen seiner kirchlichen Functionen zu Halle den besten Gebrauch davon machen konnte, hatte das meiste bekommen, und mit der Zersplitterung des ihm zugefallenen größeren Antheils mag von den anderen drei Jahrgängen Vieles verloren gegangen sein.

Es ist leider nur bei wenigen dieser Cantaten bekannt, in welcher Zeit sie entstanden sind. Hie und da findet sich in der Original-Partitur die Jahreszahl angegeben, wie z. B. bei den Cantaten:

„Jesus nahm zu sich die zwölfe" vom Jahre 1723.
„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes," 1723.
„Aergre dich o Seele nicht," 1723.
„Eine feste Burg ist unser Gott," 1723.
„Mein liebster Jesus ist verloren" aus dem Jahre 1724.
„Wer mich liebt der wird mein Wort halten" aus dem Jahre 1731.

Aus demselben Jahre die Rathswahl-Cantate: „Wir danken dir Gott."

„Ich rufe zu dir," 1732.

endlich: „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit" vom Jahre 1735.

Bei der weit überwiegenden Mehrzahl kennen wir die Jahre der Entstehung nicht.

Es läßt sich jedoch bei Betrachtung der Werke des weiterhin noch vielfach zu nennenden Gelegenheitsdichters Picander eine Reihe von Bachschen Cantaten auffinden, zu denen die Texte von diesem herrührten. Bei diesen läßt sich daher auch ungefähr die Zeit ihrer Composition vermuthen.

Es finden sich nemlich:

1) in dem 1. Band der Werke desselben die Texte zu den im Uebrigen zum großen Theil verloren gegangenen Cantaten auf das Jubelfest der Uebergabe der Augsburger Confession im Jahr 1730 und zwar

a. zum 1. Jubeltage:
Singet dem Herrn ein neues Lied.

b. zum 2. Jubeltage:
Gott, man lobet dich in der Stille.

c. zum 3. Jubeltage:
Wünschet Jerusalem Glück.

2) Der 1. Theil der 2. Auflage von 1732 enthält S. 14 die Cantate zur ersten Geburtsfeier der durchlauchtigsten Fürstin zu Anhalt-Cöthen im Jahre 1726. „Steigt freudig in die Luft zu den erhabenen Höhen.
in die Cantate parodirt
Schwingt freudig euch empor.

ferner

S. 210. Die TrauerMusik bei dem Grabe des Herrn P. C. von P. am 31. October 1726 in der Cantate, Ich laße Dich nicht, du seegnest mich denn"!

3) Der 2. Theil von 1729 enthält die Texte:

S. 50 der Rathswahl Cantate: „Wünschet Jerusalem Glück."

S. 779 der 2stimmigen Hochzeits-Cantate: „Vergnügte Pleissenstadt."

4) Der 3. Theil von 1732 enthält:

S. 87 den Text der Cantate: „Ehre sei Gott."

S. 92: „Gott wie dein Name."

S. 100: „Ich steh mit einem Fuß im Grabe."

S. 108: „Ich bin vergnügt mit meinem Stande."

S. 104: „Herr, nun läßest du deinen Diener in Freuden fahren."

S. 111: „Sehet, wir gehen hinauf."

S. 139: „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe."

S. 150: „Gelobet sei der Herr."

S. 152: „In allen meinen Thaten."

S. 175: „Man singet mit Freuden."

Schon die nicht geringe Zahl dieser bis zum Jahre 1732 nachweisbaren Texte bestätigt mit großer Wahrscheinlichkeit die Vermuthung, daß Bach die Mehrzahl seiner Kirchen-Cantaten überhaupt in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Leipzig componirt habe.

Seine Thätigkeit auf diesem Felde der Kirchenmusik hatte keineswegs erst dort begonnen. Im Gegentheil meinen wir, und haben schon oben darauf hingedeutet,

daß einige von Bachs Cantaten früheren Perioden seines Lebens (1708, 1714, 1715, 1717) angehören. Aber im Großen und Ganzen verdankt die Mehrzahl dieser Kirchenwerke ihre Entstehung seiner amtlichen Stellung an den mehrfach genannten Kirchen.

Bach schrieb diese herrlichen Werke für den Gebrauch beim Gottesdienste. Der Zuhörerkreis war die Kirchengemeinde. An ihr ging die ungeheure Zahl derselben als Mittel der Erbauung, gewiß in ihrer Weise gewürdigt, aber doch muthmaßlich ohne nachhaltige Aufmerksamkeit zu erregen vorüber. Weitere Kreise nahmen daran schwerlich Antheil. Die Kritik, zu jener Zeit überhaupt noch in bescheidener Stellung, schenkte ihnen keine Aufmerksamkeit. Sie kamen und gingen, wie etwas Nothwendiges kommt und geht.

Bei dem jetzigen Stande der Kunst, bei der Aufmerksamkeit, die ihr von allen Seiten her zu Theil wird, sowie bei dem gegenwärtigen Gange des öffentlichen Lebens und dessen kritischen Empfindlichkeit würde eine solche Erscheinung kaum mehr möglich sein.

Schon die vorstehenden allgemeinen Bemerkungen zeigen, daß wir es in diesen Cantaten mit Werken zu thun haben, die in dem vollen Ernste eines evangelisch-christlichen Gemüths Wurzel geschlagen hatten. Bach war ein durch und durch frommer Mann von strengster Gewissenhaftigkeit, dem es um seine kirchliche Stellung voller Ernst war. Wie die Predigt den Text des Bibelspruchs erläutert, erklärt, nach allen Seiten hin auseinander setzt, so durchdringt auch er die biblischen Texte und führt sie in ihrer vollen Bedeutung in die Musik über. Deren Charakter,

Wendungen, ihre Bildung und Melodie, Alles wird bei ihm zur Erklärung und Darstellung der Worte des Evangeliums, welche der Feier des Tages gewidmet waren, auf diese vorbereiten, Sinn und Gedanken auf die Predigt überleiten sollten.

Daß der große Tonsetzer in der derartigen Uebung seiner Kunst von seiner Zeit geleitet worden sei, kann nicht zweifelhaft sein. Die orthodox=religiöse Richtung jener Zeitperiode, die Breite der kirchlichen Erörterungen, das Dogmatische ihres Inhalts konnten auf die Arbeiten eines Mannes nicht ohne Nachwirkung bleiben, der eben im Sinne der die dortige Gemeinde leitenden Theologen zu wirken berufen war. Deyling war ein streng orthodoxer, eifriger Mann und die übrigen 4 Geistlichen der Kirche sind es auch gewesen, wie Bach es war. Daß diese Nachwirkung besonders in den Einzel=Gesängen bemerkbar wird, bei denen schon die damals gebräuchliche Form nicht selten eine gewisse Trockenheit herbeigeführt hat, ist klar ersichtlich. Dennoch konnten die Kirchen=Cantaten, wenn sie nach ihrem unmittelbaren und ursprünglichen Zweck beurtheilt werden, nicht wohl anders gestaltet, nicht anders behandelt werden, als dies durch Bach geschehen ist. Und so ist es nicht zweifelhaft, daß sie ihrer Zeit und deren Bedürfnissen in vollem Maße entsprochen, daß sie aber zugleich über diese weit hinausreichend eine bleibende und große Bedeutung für die Kunst gewonnen haben. Ob sie im dogmatischen Sinne kirchlich oder nicht kirchlich gewesen (cf. von Winterfeld, evangelischer Kirchengesang Thl. III S. 410 ff.), ob sie anders, ihre Zeit noch mehr überflügelnd, hätte gesetzt werden können, ob in ihnen, wie

Zelter merkwürdiger Weise gesagt hat (Briefwechsel mit Göthe Bd. IV Nr. 534 und 543) „entstanden ist was nicht besteht“ und ob Bach in ihnen, wie Zelter gleichfalls behauptet hat, dem Einfluß fremder Kunstrichtungen (Couperin *) mehr als zulässig unterworfen gewesen sei, alles dies sind müssige Fragen dem gegenüber, was wir besitzen und bewundern. Kirchlich ist eben ein relativer Begriff und es kommt bei übergroßer Strenge darauf hinaus, daß am Ende nur der Choral, und kaum überall noch dieser, kirchlich bleibt. Wie Zelter gethan: „Bachsche Kirchenstücke für sich allein zuzurichten,“ ist eine bedenkliche Sache. Hier ist eben kein Schaum und Flittergold abzustreifen. Man mag einzelnes veraltet finden, verwerfen. Aber Aendern, Bessern „zurichten“ kann man es nicht, ohne eben die Eigenthümlichkeit des Bachschen Genius zugleich mit zu beseitigen. **)

Wenn, wie oben erwähnt, behauptet worden ist, daß in Bachs Kirchen-Cantaten eigentliche Kirchenmusik nicht gegeben sei, daß sie für die Kirche im streng evangelischen Sinne nicht paßten und in ihr eine bleibende Stelle nicht finden könnten, wenn man zur Begründung dieser Ansicht angeführt hat, daß die lebendige Wahrheit des Ausdrucks,

*) François Couperin, 1668 zu Paris geboren, von seinen Landsleuten „le grand“ genannt, schrieb viele und sehr beachtenswerthe Claviersachen, welche auch Bach kannte, schätzte und seinen Schülern zur Uebung empfahl. Sie zeichneten sich durch leichten gefälligen Styl aus und seine Manier zu spielen soll leicht und effectvoll gewesen sein. Er starb 1733.

**) Mit vollem Recht hat sich hiegegen auch die Vorrede zu Bachs Kirchen-Cantaten Nr. 40—51 in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft erhoben.

der kunstreiche, dem Laien nicht überall leicht verständliche Satz, selbst die Schwierigkeit der technischen Ausführung, welche die Künstler von dem Gottesdienst auf die praktischen Forderungen der ausübenden Kunst zurückweise, diese Musiken dem Boden der Kirche fremd machten, ja wenn selbst die Form mancher Theile derselben, im Grunde das nicht ausschließlich Choralmäßige strengen Kritikern (wir nennen als solche eben Zelter und von Winterfeld) Veranlassung gegeben haben, den Kirchen-Cantaten Bachs den Charakter der Kirchlichkeit zu versagen, so sind dies Ansichten, welchen wir eine durchgreifende Berechtigung nicht zuerkennen können. Von Winterfeld hat den Kirchenmusiken Bachs besonders (Thl. III S. 427) die zu künstliche Form zum Vorwurf gemacht. Er behauptet außerdem, daß sie ein zu treuer Spiegel der Zeit seien, in der sie entstanden. Aber bestimmt denn die Form das Wesen und den Charakter einer Sache? Muß dieser nicht aus dem Inhalt geschöpft werden? Und liegt nicht, wenn in der That die Bachschen Kirchen-Compositionen ihre Stelle bei dem Gottesdienst nicht mehr sollten finden können, die Schuld dafür nicht vorzugsweise an dem veränderten Ritus desselben? Einen vorgeschriebenen und ein für allemal ausschließlich gültigen Kirchenstyl giebt es nicht, und wenn anerkannt werden muß, daß Bach vorzugsweise und überall nur seinen eignen Styl geschrieben hat, so kann dies eben nur zu der Frage führen, ob dieser Bachsche Styl den Bedürfnissen des lutherischen Gottesdienstes seiner Zeit entsprochen habe und noch jetzt in der Kirche eine fromme und religiös gesammelte Stimmung erwecken könne? Diese Frage muß bejahend beantwortet werden. Hiemit ist aber

die Sache selbst entschieden. Für die Kirche hat Bach aus vollster Seele und mit dem reichen Schatz seines großen Genius gearbeitet. Nur im Sinne der Religion und der evangelischen Kirche sind seine derartigen Werke verständlich. Ihnen ihre Stelle dort versagen, sie allein in die Akademien und Gesangvereine verweisen, heißt ihnen ihren Boden entziehen, ihnen die Lebensluft nehmen.

Der wunderlichste Einwand, den der sonst so verdienstvolle v. Winterfeld gegen die Kirchlichkeit dieser Tonwerke erhebt, ist der, daß sich in ihnen eine zu große Hinneigung zu dem Theatralischen bekunde (S. 427). Bach hat sich gewiß in seinen für den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmten Schöpfungen von dieser Neigung nicht beherrschen lassen. Wohl aber mag er sich mit klarem Verständniß der Bedürfnisse der Kunst gesagt haben, daß der Ausdruck der Wahrheit in den Gefühlen und Empfindungen ein aus der Seele gegriffener sein müsse und daß er nicht das Recht habe, ihn zu opfern, weil die Bühne an ihre Kunstschöpfungen ähnliche Anforderungen stelle. Nur dann würde jener Einwand eine Berechtigung haben, wenn sich in Bachs derartigen Compositionen profane Gedanken, weltlich sinnliche Reizmittel finden, welche dieselben um ihrer inneren Würdelosigkeit willen von der Kirche ausschließen müßten. Daß dies irgendwo der Fall sei, hat Niemand behauptet und behaupten können. Wenn wirklich hie und da die Form der Arien sich den in dem Opernstyl jener Zeit gebräuchlichen Formen annähert, auch einige Chöre weniger polyphon als andere gesetzt sind, so kann dies gar nicht in Betracht kommen. Denn so wie Bach mit Recht die alten Kirchen-

weisen in ihrem innersten Werth und Kern in die damals moderne Musikrichtung aufnahm und dadurch jene wunderbar sinnigen Kunstgestaltungen geschaffen hat, die jetzt als Meisterwerke höchster Bedeutung anerkannt werden, so hatte er auch das Recht, die zu seiner Zeit bestehenden Kunstformen, so weit sie ihre Berechtigung hatten, mochten sie nun von Couperin, von Hasse oder sonst wem herrühren, in den Kreis seiner Gebilde zu ziehen und nach seiner besonderen Individualität zu gestalten. Der „gusto“ hatte sich „verwunderungswürdig geändert“ und „die ehemalige Art der Musik wollte den Ohren nicht mehr klingen.“ *)

Die Kunst kann und darf nicht still stehen, sie darf sich ebensowenig hergebrachten Formen unterordnen. Ihre Lebensbedingung ist das völlig freie Erfassen des Schönen, wie und wo sie es findet. Dies hatte Bach richtig erkannt.

In seinen Kirchen-Cantaten treten nun alle jene besonderen Vorzüge und Eigenschaften, durch welche der große Tonsetzer sich vor allen anderen Kirchen-Componisten so bestimmt unterscheidet, auf das glänzendste hervor. Es ist in den Chören sowohl als in den Arien eine Individualität und Objectivität des Ausdrucks, welche, sobald man sie einmal in sich aufgenommen hat, die Möglichkeit irgend einer anderen Auffassungs- und Ausdrucksweise geradezu auszuschließen scheint.

Die äußere Form dieser Tonwerke ist je nach dem Inhalt der Texte und je nachdem der Meister in der Reihenfolge der einzelnen Nummern der Abwechselung und Anregung der zuhörenden Kirchengemeinde Rechnung tragen

*) cf. Bachs Schreiben an den Rath zu Leipzig.

zu müssen geglaubt hat, so verschieden wie möglich. Wir finden ihrer die kurz, andere die verhältnißmäßig sehr lang sind. Manche derselben sind in zwei Theile abgetheilt, von denen der eine vor, der andere nach der Predigt aufgeführt werden sollte. In einigen herrschen die Chöre vor, in anderen die Solosätze. Wir finden insbesondere eine Reihe von Cantaten, welche lediglich oder doch vorzugsweise für Solostimmen gesetzt sind, resp. theilweise von einer Chorstimme gesungen werden können. So:

„Jauchzet Gott in allen Landen" und
„Falsche Welt, ich trau dir nicht" für Sopran,
„Schlage doch gewünschte Stunde" (nur aus einer Arie bestehend) und
„Widerstehe doch der Sünde" für Alt,
„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" für Tenor mit schließendem vierstimmigen Choral,
„Ich will den Kreuzstab gerne tragen" für Baß gleichfalls mit vierstimmigem Choral,
„Selig ist der Mann" für Sopran und Baß mit vierstimmigem Choral,
„Ach Gott wie manches Herzeleid" für Sopran und Baß desgleichen,
„Wer mich liebt, der wird mein Wort halten" mit vierstimmigem Choral,
„O Ewigkeit du Donnerwort" für Alt, Tenor und Baß mit Choral.

Die meisten Cantaten enthalten einen einleitenden Instrumentalsatz mit darauf folgendem Chor, einige Recitative und Solosätze und endlich zum Schluß einen Choral, der,

meist vierstimmig gesetzt, nicht selten mit lebhaft figurirter Orchesterbegleitung versehen ist.

2. Die Texte.

Wie Bach bei Auswahl des kirchlichen Gehalts seiner Texte verfahren, ist oben angedeutet worden.

Ueber die äußere Form derselben finden sich in der von Mizler herausgegebenen „Musikalischen Bibliothek“*) Bemerkungen, welche es nicht unwahrscheinlich machen, daß sie unter Bachs eigner Theilnahme abgefaßt sind. Es heißt dort (Abschnitt V in Bezug auf die Nachrichten der Gesellschaft aus den Jahren 1746—1752): „Im fünften Paket der Societät hat der seel. Colega Bach eine dreifache Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgeleget.**) Auch sind die Texte zu den Kirchen Cantaten beurtheilt und dabei Verschiedenes nützliches erinnert worden ꝛc.“

Sollte die Gesellschaft, welche, wie sich aus den nachfolgenden Erörterungen ergeben wird, die dort niedergelegten Erfahrungssätze als förmlichen Beschluß festgestellt hat, jene Beurtheilung ohne Zuziehung und wesentliche Mitwirkung ihres ausgezeichneten Mitgliedes, der gerade in den Kirchen-Cantaten so Großes geleistet hatte wie keiner je zuvor, vorgenommen haben? Gewiß nicht. Und deutet nicht schon die unmittelbare Verbindung dieser Mittheilung mit der Nachricht von der Vorlegung jener Kreisfuge Bachs darauf hin, daß es sich hier um die wesentliche Theilnahme desselben Autors an der Arbeit handele?

---

* Band IV S. 108.

**) Siehe weiter unten.

Hiezu kommt, daß wir den Inhalt jener Beurtheilung in Bachs Cantaten streng berücksichtigt finden.

Wir glauben daher, dasjenige hier folgen lassen zu müssen, was uns darüber aufbewahrt ist, indem wir eben darin die eigenen Grundsätze wiederfinden, nach denen Bach die äußere Structur seiner Kirchen-Cantaten eingerichtet wissen wollte, und welche er muthmaßlich selbst in dem Archive der musikalischen Gesellschaft niedergelegt hat. Es heißt dort:

„1) Eine Kirchen Musik, so bei den Protestanten für die Predigt aufgeführt wird, muß nicht zu lange dauern, damit der Endzweck der Musik, die Andacht zu befördern, dem Hauptendzweck, in der Gottesfurcht und christlichen Lehre unterrichtet und gestärkt zu werden, nicht entgegen sey, oder der Gottesdienst ohne Noth und Nutzen verlängert werde.

Im Winter sollen die Kirchen Musiken etwas kürzer sein, als im Sommer, sowohl der Spielenden als der Zuhörer wegen, weil eine strenge Kälte, so länger anhält, als sie der Körper vertragen kann, mehr die Andacht und Aufmerksamkeit verhindert als befördert. Aus der Erfahrung kann man das Maaß bestimmen, nemlich eine Kirchen Musik aus 350 Takten verschiedener Mensur wird ohngefähr 25 Minuten Zeit erfordern solche aufzuführen, welches im Winter lange genug ist, im Sommer aber könnte man 8 bis 10 Minuten zugeben und also eine Kirchen Cantate ohngefähr 400 Takte in sich halten. Es ist dabei die Meinung nicht, daß ein Componist sich mehr an die Zeit, als die Musik, einen Satz gehörig und in schöner Ordnung verzubringen binden solle. Es kommt auf etliche Minuten

nicht an. Wenn also eine Kirchen-Musik nicht zu lange dauern soll, so müssen die Texte so eingerichtet sein, daß der Componist nicht so viel zu componiren hat. Das anständige Maaß aber einer Kirchen Cantate scheint dieses zu sein:

a. Ein Choral von einer bis zwei Strophen, oder an desselben Stelle ein biblischer Spruch, der nicht allzulang ist.
b. Ein Recitativ von zwölf bis zwanzig Zeilen.
c. Eine Arie, Arioso, manchmal ein fugirender Choral.
d. Ein Recitativ.
e. Eine Arie.
f. Ein Choral oder Fuge zum Beschluß.

2) Was die Poesie überhaupt anlangt, so finden große Meister, die allzu feurige und allzu nachdrückliche Poesie nicht geschickt zu einem heiligen Ort, weil, wenn heftige Leidenschaften auszudrücken sind, der Componist, so er demselbigen eine Genüge thun will, sich leicht lächerlich machen kann. Man hat erfahren, daß eine unvergleichliche Passions Musik in der Kammer eine gute und in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt. Von einem geistlichen Poeten für die Musik wird verlangt, daß er nicht nur der biblischen Schreibart mächtig sei und die Gabe habe, geistreich und erbaulich zu schreiben, sondern auch Einsicht in die Musik habe, daß er die Texte nach derselben gebührend einrichten könne.

3) Was die Arie anbetrifft, so hat die Societät folgende Regeln ausgemacht:

a. Eine Arie soll aus zwei Theilen bestehen und zu Ende des ersten Theils völlig der Verstand geschlossen sein.

b. Der Affect muß in jedem Theile nur einer und derselbe sein. Doch kann im zweiten Theil ein anderer, ja widriger Affect herrschen.

c. Eine Wiederholung vom Anfange, wenigstens von zwei Zeilen, schickt sich zur Musik sehr wohl in einer Arie.

d. Fragen sind am Schluß einer Arie nicht anzubringen.*)

4) Von Recitativen ist bestimmt: daß zwar die Reimen ohne Schaden fehlen könnten, aber doch besser wäre, solche mit Reimen zu verfertigen, wenigstens am Schlusse des Recitativs, wie es die Italienischen Poeten gemeiniglich zu halten pflegen. Trochäische Verse schicken sich nicht wohl zu Recitativen, außer im Arioso, am besten aber die Jambischen, als die zur Erzählung am bequemsten sind. Weil man auch in Recitativen, der hergebrachten Weise nach, die Art der Madrigalen hauptsächlich zur Richtschnur haben soll, in welchen der längste Vers nur elf Sylben hat, so müssen die gar zu langen Verse von 14, 15 biß 18 und 19 Sylben gänzlich vermieden werden. Denn solche lassen sich so wenig gut singen als gut lesen ꝛc. ꝛc."

Wir finden bei Einsicht der Texte zu den Kirchen-

---

*) Diesen sonst richtigen Grundsatz finden wir in der Arie: „Ich ende behende" der Cantate: „Seelig ist der Mann" unbeachtet, indem diese mit der Frage schließt: „Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?"

Cantaten unsres Meisters alle diese Bedingungen berücksichtigt, nur daß er diese Tonwerke nicht eigentlich mit dem Choral als solchem, sondern meist mit einer Bearbeitung desselben begonnen hat.

Von dem, dem Text zu Grunde liegenden Kirchenliede behielt er in der Regel nur die Schlußstrophe unter choralmäßiger Behandlung wörtlich bei. Im Uebrigen finden wir von dem ursprünglichen Text die Eingangsworte meist unverändert beibehalten, das Weitere aber dem Bedürfniß der Composition entsprechend umgeschaffen und dabei zum Theil in Verse gebracht, deren poetischer Werth oft mehr als zweifelhaft ist. Indeß diese Worte entsprachen dem kirchlichen Bedürfniß, dem kräftigen Sinn und der orthodoxen Richtung jener Zeit. Jene abstracten Religions-Anschauungen, welche in den Arientexten ihren Ausdruck fanden, sind freilich der bleibenden Wirkung derselben nicht überall günstig gewesen.

3. Das Orchester.

Das Orchester Bachs hat mit der gegenwärtigen Behandlung der Instrumental-Begleitung zum Gesange nichts gemein. Sie ist nicht die allgemeine harmonische Grundlage des Tonstücks, sie bildet vielmehr eine mit dem Gesang auf besondere Weise correspondirende Tonmasse, deren einzelne Instrumentalstimmen in der Regel in völliger Selbstständigkeit auftreten, sehr oft concertirend behandelt sind und in den reich instrumentirten Chören nicht selten sich in verschiedene gegen einander wirkende Orchestergruppen vertheilen.

Daß Bach in diesen Instrumentirungen seinem Hange

zur gleichsam plastischen Darstellung der Gedanken und Worte des Textes gern Raum gab, zeigt sich oft genug. Am merkwürdigsten tritt dies in der für eine Altstimme gesetzten Cantate: „Schlage doch gewünschte Stunde“ hervor, in welcher neben der die Töne der Glocken darstellenden Instrumental-Begleitung die Glocke (Campanella in h und e) besonders gesetzt ist.*)

Die Tonwirkungen seiner Orchesterbegleitung sind oft in hohem Grade eigenthümlich. Welch anderer Meister würde es gewagt haben, eine Sopran-Arie nur mit 3 Oboen, dem Fagott und Grundbaß begleiten zu lassen, wie er dies in der Arie: „Ich halt es mit dem lieben Gott“ und in der Cantate: „Falsche Welt dir trau ich nicht“ gethan?

In den obligaten und concertirenden Stimmen des Orchesters wird fast durchweg eine gewisse Vollkommenheit der Technik vorausgesetzt. Oft genug werden Aufgaben gestellt, welche selbst bei vorhandenen reicheren Mitteln schwierig zu erfüllen bleiben werden, wie dies z. B. in der Cantate: „Es ist nichts gesundes an meinem Leib“ der Fall ist, in deren Eingangschor 4 Posaunen völlig obligat nebeneinander hergehend, mit 3 Flöten die Melodie des Hauptliedes über dem Chor und Orchester erklingen lassen.

Wenn man einen Blick auf die Mittel wirft, welche dem großen Meister zur Ausführung seiner Werke zu Gebot standen und über welche er sich unterm 23. August 1730

---

*) Forkel findet indeß hierin mit Recht ein Zeichen, daß diese Composition noch nicht in der Zeit seines geläuterten Kunstgeschmacks, sondern in einer früheren Periode seines Lebens entstanden sei.

ausführlich genug geäußert hat, so erstaunt man über die Kühnheit, mit welcher sein Orchester in der verschiedenartigsten und überraschendsten Weise zusammengestellt ist, über die Schwierigkeiten, die er den Instrumenten, insbesondere den in concertirendem Style behandelten zumuthet und über die eingehende Kenntniß und Beherrschung der Eigenthümlichkeiten eines jeden derselben. In jedem Falle muß er nicht zu verachtende Instrumentisten gehabt haben, welche seinen Aufgaben nicht nur im Wesentlichen gewachsen waren, sondern die auch dem Bedürfniß gemäß verschiedene Instrumente mit Geläufigkeit zu handhaben im Stande waren.

4. Die Instrumental-Einleitungen.

Die einleitenden Instrumentalsätze, wo sie nicht unmittelbar dem ersten Chor angehören, sind deshalb von besonders hervortretendem Interesse, weil sie gewissermaßen das zu jener Zeit fast unausgebildete symphonische Element der Musik, die ersten Anfänge der selbstständigen Orchesterwirkung darstellen.

Wo diese Instrumental-Einleitungen nicht in der dem Meister eigenthümlichen breiten Weise die Hauptmotive des Eingangssatzes einführen, sind sie stets in besonders bezeichnender Charakteristik durchgeführt. Man betrachte die Symphonie zu der Cantate: „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt," in welcher 2 Flöten, 4 Violen, Violoncello und Orgel (ohne Violinen) es wie Frühlingsregen aus milder Luft herabströmen lassen. In der Cantate zur Rathswahl 1731: „Wir danken dir Gott" finden wir eine Symphonie, welche neben dem Orchester

(3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und Streichquartett) die Orgel als Hauptstimme führt und in feurig schneller Bewegung uns ein fast modern concertirendes Instrumentalstück von glänzender und prachtvoller Wirkung darstellt. Ebenso wird die Auferstehungs-Cantate: „Die Erde lacht, der Himmel jubilirt" durch eine in besonders reicher Instrumentirung (3 Trompeten, Pauken, 4 Oboen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli und Baß ohne Orgel) gesetzte Symphonie von längerer Ausdehnung, eingeleitet, welche in schmetternden Klängen und glänzenden Passagen festlich daher schreitet. Die Cantate: „Am Abend aber desselbigen Tages" beginnt mit einer langen Symphonie (Oboen, Fagott, Streichquartett), in deren sanftem Charakter der Friede des sich neigenden Tages und die Ruhe des Herrn sich darstellt, welcher, nachdem sein Leiden vollendet, von himmlischem Glanze umflossen unter seine Jünger tritt. Ja wir finden in einer der zweitheiligen Cantaten: „Geist und Seele wird verwirret" zu jeder der beiden Abtheilungen eine vollständig ausgeführte Symphonie mit der obligat behandelten Orgel gesetzt.

Inzwischen giebt es auch Cantaten, in denen der Chor ohne jede Instrumental-Einleitung direct beginnt (z. B.: „Wär Gott mit uns in dieser Zeit" und: „Es erhub sich ein Streit"). Andere fangen mit einer Arie, wieder andere mit einem Recitativ an. Bach band sich eben an keine Form, sondern hielt sich nur an den Grundgedanken, welche die von ihm beabsichtigte kirchliche Wirkung bedingen sollte.

5. Die Choräle.

Im Allgemeinen ist der Choral, auch wenn er nicht in allen Cantaten den Mittel- und Schwerpunkt der Musik bildet, doch als die eigentliche Grundlage dieser Art von Kirchenmusik zu betrachten.

Dies zeigt sich nicht allein in der Behandlung der vierstimmig gesetzten Choralgesänge, mit welchen das Tonwerk in der Regel geschlossen wird, sondern vorzugsweise in den zahlreichen Figuralchören, in denen Bach die Melodie des Hauptliedes als Cantus firmus oder in Form von Zwischensätzen für den Gesang mit ersichtlicher Vorliebe verwendet hat. Er behandelte hier die Choralmelodie in der verschiedensten Form und Weise thematisch, ließ sie in den Stimmen wechseln, in jeder nur möglichen Art paraphrasirt hervortreten.

Wir weisen in dieser Beziehung auf die Cantate: „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ hin, in deren Eingangschor der Sopran mit dem ersten Horn die Hauptmelodie bringt, während die anderen Stimmen unter den jubelnden, warm und prächtig dahin quellenden Klängen des reich instrumentirten Orchesters das Motiv desselben in der Verkleinerung ertönen lassen.

In der Cantate: „Meine Seele erhebt den Herrn“ ist die Melodie des Hauptliedes nicht bloß in dem Eingangschor und dem Schlußchoral, sondern auch in dem für Alt und Tenor gesetzten Duett: „Er danket der Barmherzigkeit“ eingeführt, in welchem sie der ersten und zweiten Oboe und der Trompete gegeben ist.

In der schönen Cantate: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ findet sich eine Nummer, in welcher der Sopran zur Begleitung des Grundbasses und des Violoncello piccolo den Choral: „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ“ zu singen hat.

Abgesehen von dieser Art der Anwendung bringt Bach den Choral hie und da noch in anderweiter höchst eigenthümlicher Weise zur Geltung. So führt er ihn in der Cantate: „Schwingt freudig euch empor“ außer in dem Schlußliede zweistimmig (für Alt und Sopran) in merkwürdiger Verarbeitung und noch einmal für den Tenor als cantus firmus zu einer lebhaft bewegten Instrumentalbegleitung vor. Wir machen ferner auf die als Zweigesang behandelte Melodie des Chorals: „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ in der Cantate: „Wer da glaubet und getauft wird“ und auf die äußerst eigenthümliche Benutzung und Verwebung der Sopran- und Altstimme darin aufmerksam. Ja, Bach hat einmal den Choral geradezu als Recitativ gesetzt. In der Cantate: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ist die fünfte Strophe: „Denk nicht in deines Drangsals Hitze“ in der schönen Melodie jenes Kirchenliedes als Recitativ für Tenor vollständig durchgeführt.

Wie sehr er sich nach dieser Richtung hin in Aufgaben vertieft hat, in denen er das Kirchenlied vor Allem zur Geltung zu bringen suchte, ersieht man aus den Cantaten: „Christ lag in Todesbanden“ und: „Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren“, in welchen

die Melodie des Chorals allen vorkommenden Nummern zur ausschließlichen Grundlage dient.

In der großen Mehrzahl der Cantaten, wiewohl nicht überall, ist der Choral am Schluß für 4 Stimmen gesetzt. Doch finden wir ihn auch in chormäßiger Art mit so reicher und kunstvoller Orchesterbegleitung versehen, wie Bach solche nur je in Anwendung gebracht hat und welche dem oft so prachtvollen Aufbau seiner Eingangschöre in nichts nachgiebt. So in der Cantate: „Lobet Gott in seinen Reichen,“ der Schlußchoral: „Wann soll es doch geschehen,“ so ferner der Schluß der Cantate: „Ein ungefärbt Gemüthe“ mit dem reich instrumentirten Choral: „O Gott, du frommer Gott,“ so der Schlußchoral der Cantate: „Du wahrer Gott und Davids Sohn,“ mit dem wunderbar schön gesetzten, durch den Eingangschor der Matthäuspassion so berühmt gewordenen alten Kirchenliede: „Christe du Lamm Gottes,“ in dessen reicher Behandlung sich die ganze Größe und Meisterschaft Bachs in vollstem Glanze darstellt, so ferner in der Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ auf den eigenthümlichen fast homophon gesetzten Chor: „Mein Jesu, mein Helfer, mein Port,“ der Choral: „Weil du vom Tod erstanden bist,“ welcher zu dem in figurirter Weise gesetzten Streichquartett und den 3 Trompeten und Pauken eingeführt wird und mit einem kurzen und glänzenden Figuralsatz endigt.

Auf der andern Seite läßt Bach häufig den recitativischen oder ariosen Gesang durch Choräle in der eigenthümlichsten Weise unterbrechen.

Hierher gehört, wenn wir von gleichartiger Behandlung

in den Passionsmusiken absehen wollen, beispielsweise aus dem Weihnachts-Oratorium das Recitativ: „Wer kann die Liebe recht erhöhn“ mit dem von dem Sopran gesungenen Choral: „Er ist auf Erden kommen arm“ (Melodie: „Gelobet seist du Jesu Christ“). Eben dahin gehört auch aus der Cantate: „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ das Recitativ des Tenor (d dur 4/4) mit dem Choral: „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut.“

Diejenigen Cantaten, in denen der Choral nur in sehr zurücktretendem Maße verwendet wird, sind selten. Ausnahmsweise finden wir freilich auch solche, z. B.: „Geist und Seele wird verwirret,“ ferner die Mehrzahl der nur für Sologesang gesetzten Cantaten, in denen er gar keine Stelle gefunden hat.

Im Uebrigen sind die Choralwerke Bachs, soweit sie als vierstimmig gesetzte Gesangstücke dastehen, von so eigenthümlicher Bedeutung und für die Erkenntniß des Bachschen Geistes von so hervortretendem Charakter, daß dieselben umsomehr einer abgesonderten Betrachtung unterworfen werden müssen, als bei dieser Gelegenheit auch die in den Passions-Musiken und übrigen geistlichen und Kirchenwerken vorkommenden derartigen Tonstücke zusammengefaßt werden können.

6. Die Recitative.

In den Recitativen finden wir alle jene eigenthümlichen Besonderheiten wieder, welche wir bei den Recitativen in den Passionsmusiken zu bewundern haben und über welche wir uns dort weitläufiger verbreiten werden. Sie wurden meist nur von dem Grundbaß und der Orgel (oder dem

Klavier) begleitet. Nicht selten ist jedoch das Streichquartett dazu gesetzt. Oft gehen sie in ein sogenanntes Arioso über, oft auch fällt die recitativische Form in die figurirte Musik, wie beispielsweise das Recitativ der Cantate: „Meine Seele erhebt den Herrn," in welchem der Tenor bei den Worten: „Will seine Hand wie Spreu zerstreun" in echt Bachscher Weise, nachdem eine gebrochne Figur das Wort Spreu gemacht, das „zerstreun" in langen, leicht hingeworfenen Triolen darstellt, deren Bewegung hin und her fliegend dem im Winde bewegten Staube gleicht. In der Cantate: „Meine Seufzer, meine Thränen" finden wir ein Recitativ für Alt: „Mein liebster Gott," welches bei den Worten: „Allein ich muß doch noch vergebens flehen" in jene melismatisch-melodiösen Harmonienfolgen übergeht, welche stets eine so unvergleichliche Wirkung hervorbringen. Wir finden ferner in der Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" ein Tenor-Recitativ, dessen reich figurirter Gesang die recitativische Form völlig verläßt. Ebenso geht das Baß-Recitativ in der Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilirt," welches mit den Worten: „Erwünschter Tag" beginnt, bei häufigem Wechsel der Tempi fortwährend in den gebundenen Gesang über und verläßt diesen wieder, so daß die Form des Recitativs kaum noch erkennbar bleibt.

7. Die Arien.

Was die Bachschen Arien betrifft, über welche bereits oben Andeutungen erfolgt sind, so wird bei der Besprechung der Passions-Musiken auf den Standpunkt hingewiesen

werden, von dem aus deren Beurtheilung erfolgen muß, den Standpunkt der religiösen Feier, deren Hauptbestimmung die Kirchenmusik Bachs war.

In den Cantaten nimmt die Arie eine sehr hervortretende Stelle ein. Sie überwiegt nicht selten sogar das Element des Chorals. Wir finden Cantaten, in denen mehrere Arien mit einander wechseln, mitunter schnell und ohne Dazwischentreten von Chören auf einander folgen, ja wir finden eine ganze Reihe von Cantaten, welche neben dem Recitativ und den Instrumental-Einleitungen nur Arien, keine Chöre und nur zum Theil am Schluß Choräle enthalten. Unsrer Zeit und unsrem Auffassungsvermögen, wie dies sich nun gerade herausgebildet hat, sind diese Tonstücke theilweise ferner gerückt, als dies bei den anderen Bachschen Compositionen der Fall ist. Viel trägt hiezu der abstract religiöse Text, manches die hie und da veraltet erscheinende dreitheilige Form, manches auch die breite Ausnutzung der Motive und die polyphone Behandlung der Gesangsstimme zu den obligaten Instrumenten bei. Nicht alle Arien sind in der auch unserm heutigen Empfindungsvermögen zusagenden Gefühlstiefe und Ausdrucksfülle behandelt, wie wir deren in der Matthäus-Passion bewundern oder wie dies bei der berühmten, melodisch reizenden Sopran-Arie: „Mein gläubiges Herz" aus der Cantate: „Also hat Gott die Welt geliebt," oder der selten schönen, die rührendste Frömmigkeit athmenden Alt-Arie aus der Cantate: „Bedenke, Herr, wie es uns geht" der Fall ist.

Um diese Musikstücke, so weit sie nicht eben der Zeit verfallen sind, vollständig erfassen und genießen zu können,

bedarf es der Sammlung des Geistes und der hingebenden religiösen Stimmung. Es bedarf aber auch einer gewissen Vertrautheit mit dem Charakter der Bachschen Melodien. Wenn Forkel von diesen sagt: „Nicht Eigenschaft, sondern vielmehr eine Folge ihrer Eigenschaft ist es, daß sie nie veraltet. Sie bleibt ewig jung und schön, wie die Natur, aus welcher sie entsprungen ist," so hat er hierin nur bis auf einen gewissen Punkt Recht. Wie sehr man auch diese kunstvollen und merkwürdigen Gebilde des großen Meisters mit ehrerbietiger Bewunderung betrachten möge, ihre Wirkung ist nicht überall die, welche wir von solchen Schöpfungen zu erwarten berechtigt wären. Sehr richtig bemerkt Rochlitz in dieser Beziehung*): „Bach nimmt in seinen Werken den ganzen Menschen in Anspruch. Er ist sehr selten schmeichelnd und giebt also der Sinnlichkeit wenig, der Phantasie giebt er zwar mehr, doch keinen reichen Genuß. Oft ergreift er das Gefühl, fasset es kräftig und leitet es unverrückt, wohin er es haben will, und hält es kräftig fest. Am meisten hingegen regt er an und beschäftigt den Verstand. Wer daher nicht nachdenken mag, für den sind seine Werke wenig und nie wird er ihr Wesentliches fassen und genießen können."

Diese Aeußerung, welche in beschränktem Sinn aufgefaßt werden muß, ist mit besonderer Schärfe für die Arien zutreffend. Die Begleitung derselben ist im Gegensatz zu der reichen Orchestermasse, welche den Chören gegeben ist, meist einfach. Oft besteht sie nur aus dem Grundbaß, dem das Accompagnement hinzugedacht werden muß, oft

---

*) Allgem. Leipz. Musik-Zeitung 1803 S. 514 u. f.

neben diesem nur in einem in concertirendem Styl gesetzten Instrumente. In einzelnen Cantaten finden wir die Arien in einer Weise zu der obligaten Orgel gesetzt, welche lebhaft an jene Aeußerung Mizlers erinnert, „daß man mitunter bei der Begleitung Bachs ein Concert zu hören glaube."

Wo mehrere Arien vorkommen, pflegt, gleichsam zur Erhöhung des Reizes und zu Steigerung der Wirkung, die vollere Instrumentirung, je nach dem Charakter der Worte in einer außerordentlich wechselnden Mannigfaltigkeit angewendet zu werden. Doch bindet sich Bach überhaupt an keine äußere Form und Regel und wiederholt sich bewußter Weise nicht. Er handelt auch hierin, wie in allen seinen Werken in völligster Freiheit.

8. Die Chöre.

Am siegreichsten zeigt sich das große Genie des Meisters in den Chören. Man erstaunt bei Betrachtung ihrer Anlage und Durchführung über den Reichthum an Ideen und die Meisterschaft in deren Darstellung, über die kunstvolle Art, in der die Verbindung der Hauptmotive mit den Nebengedanken, so wie die Einflechtung und Durchführung der Choral-Melodien stattfindet, über die Mannigfaltigkeit in dem Wechsel und der Anwendung der letzteren, vor allem aber über die Einheit, die in diesen Tonstücken, ihrer Ueberfülle an Detail ungeachtet, herrscht. Dabei sieht kein Stück dem andern ähnlich. Bach malt im Großen und im Kleinen, ohne bei aller Naivetat jemals kleinlich zu werden. Jedes Wort zeichnet musikalisch den Gedanken, jede Phrase, sowohl der Stimmen als der Instrumente, ist

dem allgemeinen Charakter des Tonstücks unmittelbar angehörig. Wenn alles dies auch von den Sologesängen gilt, so ist es doch vorzugsweise bei den Chören von erhöhtem Interesse, deren so viel reichere Ausführung zu weiter greifenden Anforderungen an den Componisten führt. In der That ist in ihnen jede einzelne Stimme in vollendeter Unabhängigkeit behandelt, ohne je aus der Allgemeinheit oder besonderen Einheit herauszutreten.

Zumal in den Eingangschören herrscht ein so fest ausgeprägter Charakter vor, daß er die ihm aufmerksam folgende Kirchengemeinde nothwendigerweise unmittelbar in die durch den Text des Gottesdienstes gebotene kirchliche Stimmung überführen mußte. Man betrachte den herrlichen Eingangschor der Cantate: „Bleibe bei uns denn es will Abend werden," oder den glänzend feurigen Chor: „Lobet Gott in seinen Reichen," oder das tiefschmerzliche: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen." Ueberall wird man dies bestätigt finden. Wer könnte bei Anhörung des Chors: „Laßt uns jauchzen" aus der Cantate: „Herr Gott dich loben wir" eine andre Stimmung als die des Jubels und der heiligsten Freude empfinden? Wer fühlte sich bei dem fünfstimmig gesetzten Eingangschor der Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilirt" nicht zu jenem frisch erregten Aufschwung mit fortgerissen, in welchem die Auferstehung des Herrn gefeiert wird?

Eine von Bachs Cantaten („Nun ist das Heil und die Kraft") besteht nur aus einem einzigen, prachtvollen Doppelchor, eine andere nur aus einer einzigen Fuge, „Nimm was Dein ist und gehe hin," auf Dom.

Septuag. „Diese Fuge hatte," sagt Marpurg,*) „auch bei den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und ein besonderes Gefallen erregt, welche gewiß nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortrefflichen Declamation, die der Componist in dem Hauptsatze und in einem kleinen besonderen Spiele mit dem „gehe hin" angebracht hatte und deren natürliches Wesen und genau angemessene Richtigkeit jedem sogleich in die Ohren fiel, herrührte."

Wenn man über die Fugen, welche in diesen Cantaten vorkommen und die meist von dem seltensten Reichthum und in edler freier Charakteristik gesetzt sind, Ausführlicheres sagen wollte, würde man eben nur wiederholen können, was über diese Musikform des großen Meisters an anderen Stellen dieses Buchs vielfach gesagt worden ist.

Bachs Chorgesänge mit Einschluß der Choräle sind eben vollendete Meisterwerke. Sie lassen ein für allemal jeden Zeitgeschmack weit hinter sich zurück und werden in jeder Zeit als Muster höchster Vollkommenheit voranstehen.

Es wird wohl nicht erwartet werden, daß die außerordentlich große Anzahl dieser Musikwerke speciell verfolgt werden könne. Wenn ihnen zur Schilderung des allgemeinen Charakters derselben näher getreten werden soll, so bleibt nur übrig, an einzelnen die Vorzüge und Besonderheiten hervorzuheben, welche eben allen eigen sind. Auf diese Weise werden deren Eigenthümlichkeiten im Großen und Ganzen am besten darstellbar sein.

*) Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin 1760. S. 381.

II. Specielle Betrachtung einzelner Cantaten.

So wenden wir uns denn um ihrer besonderen Behandlung willen zunächst

I.

zu der Cantate

Christ lag in Todes Banden.

Diese war für das Osterfest bestimmt.

Die Textworte sind ohne irgend welche Veränderung dem Luther'schen Kirchenliede entnommen, welches wir zum näheren Verständniß hier folgen lassen.

1) Christ lag in Todesbanden,
Für unser Sünd' gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben,
Deß wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein,
Und singen Hallelujah!

2) Den Tod Niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht alles unsre Sünd',
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen,
Halleluiah!

3) Jesus Christus, Gottes Sohn
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weg gethan,
Damit dem Tod genommen
All sein' Recht und sein' Gewalt,
Da bleibet nichts denn Todsgestalt,
Den Stach'l hat er verloren.
Hallelujah!

4) Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen.
Das Leben das behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündiget das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Hallelujah!

5) Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten
Das ist hoch an dem Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten.
Das Blut zeichnet unser Thür,
Das hält der Glaub' dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Hallelujah!

6) So feiern wir das hohe Fest,
Mit Herzensfreud' und Wonne,
Das uns der Herre scheinen läßt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnaden Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Hallelujah!

7) Wir essen und leben wohl
Im rechten Osterfladen.
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel' allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Hallelujah!

Die Composition dieses eigenthümlich kräftigen Liedes [ent]hält eine Folge der merkwürdigsten Variationen auf die [M]elodien desselben.

Die trübe Tonart (e moll) führt uns in die Grund[st]immung über, welche der Betrachtung des in Grabes

Banden liegenden, mit der Sünde und dem Tode ringenden Heilands ziemt.

Ein kurzer Instrumentalsatz des Streichquartetts, dem eine zweite Bratsche hinzugefügt ist, leitet ernst und einfach ein.

Der erste Vers

führt uns zuerst die Melodie des Hauptliedes in polyphoner Weise unter dem Cantus firmus des durch das Cornetto verstärkten Sopran vor. Wir hören in den, die 3 Unterstimmen des Chors begleitenden Posaunen das Dogma des christlichen Opfers aus der trüben Grundstimmung des Chorals hervorklingen und sehen den Kampf des göttlichen Worts gegen den Tod sich vorbereiten. Eine lebhaft figurirte Orchesterbegleitung, den gegebenen Motiven bis in die äußersten Consequenzen folgend, tritt dem Choralgesang gegenüber, der zu der Strophe: „daß wir sollen fröhlich sein" in ein bewegteres Nebenmotiv übergeht, bis sich Stimmen und Instrumente in frischem Aufschwunge zu dem Halleluja vereinigen, das den Sieg des Erlösers verkündet.

Der zweite Vers

„der Tod, den Niemand zwingen kunnt" (Duett für Sopran und Alt) ist eine der eigenthümlichsten Schöpfungen des großen Meisters. In einem in strengster Durchführung festgehaltenen figurirten Motive des Basses erkennen wir die, alle Verhältnisse des Lebens durchdringende Macht der Sünde und des Todes in ihrer unüberwundenen Starrheit. Ihr gegenüber erhebt sich das Christenthum in der fortlaufenden Melodie des Chorals, umschlungen von den beiden Gesangstimmen, welche durch

das Cornetto und die Altposaune verstärkt auftreten. In ihrem einander antwortenden und sich vereinigenden Gesange sehen wir die Menschheit, von dem frommen Gedanken der Erlösung zu Christo herangezogen, sich tröstend und ermuthigend dem großen Kampf entgegengehen.

In dem 3. Verse

„Jesus Christus, Gottes Sohn“

folgt die Singstimme (Solo für Tenor) der Choralmelodie, während die lebhaften Figuren der unisono gehenden Violinen über dem in festgezeichneter Bewegung verbleibenden Continuo den Sieg des Christenthums darstellen. Bei den Worten: „Da bleibet nichts denn Tods Gestalt“ tritt ein kurzes Adagio dieser auch dem Baß mitgetheilten Bewegung gegenüber. Die Erstarrung des Todes zeigt sich vor unserem Blick. Aber das wieder hereinbrechende siegreiche Leben reißt den Gesang aus dieser Erstarrung mit sich in den reichen Figurenglanz des Hallelujah fort.

Unmittelbar darauf

Im vierten Verse

„Es war ein wunderlicher Krieg“

tritt ein, die Choralmotive in fugirter Weise aufnehmender Chor ein, dessen übrige Stimmen sich in reichen Arabesken, wie ein Kranz von antiken Blumen und Blattgewinden um den Alt daher schlingen, welcher im Cantus firmus die Hauptmelodie in einfacher Cantilene durchführt. Nur der Continuo begleitet diesen „wunderlichen Krieg“, den die einzelnen Stimmen gegen einander führen.

Der fünfte Vers

„Hier ist das rechte Osterlamm“

ist für den Baß gesetzt. Nach der in den vorhergehenden

4 Sätzen fast erschöpfenden Behandlung des Choralthemas setzt die künstlerische Erfindungsgabe in Erstaunen, vermöge deren Bach dasselbe zwischen der Gesangsstimme und dem Orchester in völlig neuer und zugleich tiefernster Weise zu behandeln weiß. Er überbietet diese noch

im sechsten Vers

„So feiern wir das hohe Fest"

indem er in zweistimmig contrapunktischer Behandlung (Sopran und Tenor) über einem in punktirten Rhythmen durchgeführten Baß wiederum eine neue, in hohem Grade wohlklingende Anwendung der Hauptmelodie vorführt, bis in dem

siebenten Verse

„Wir essen und leben wohl"

der Choral als Glanz- und Kernpunkt der schönen Tondichtung in einfach vierstimmigem Satz, von dem Quartett, dem Horn und 3 Posaunen begleitet, den Inhalt der vorhergegangenen Sätze in großen Zügen noch einmal zusammenfassend, das Werk abschließt, dessen Einheit, abgesehen von dem wunderbaren Reichthum in der Verarbeitung des Motivs auch in dem strengen Festhalten der ursprünglichen Tonart (e moll) durch alle acht Sätze hervortritt.

Bei nur oberflächlicher Betrachtung könnte man versucht sein, die derartige Behandlung eines Stoffs als Künstelei, als eine Art von Spielerei, als eigensinniges Beharren auf vorgenommenen Gedanken zu betrachten. Man wird aber von einer solchen Ansicht zurückkommen, wenn man erwägt, daß Bach gegen seine sonstige Gewohnheit, die alten Kirchenliedern entnommenen Texte zu seinen Cantaten in völlig freier Benutzung zu verwenden, den Lutherschen Choral

durchaus unabgeändert und unabgekürzt beibehalten hat. Es war offenbar sein Wille, das Lied in dem ehrwürdigen Charakter seines Grundstoffs als Choral durchzuführen und die verschiedenen Verse desselben eben nur im Einzelnen musikalisch neu zu gestalten. Die Ehrfurcht vor dem großen Reformator, dem Dichter des Liedes, verbot ihm jede Abweichung von dem Texte, sowie die Anwendung musikalischer Hauptgedanken, welche eben nicht der dazu gehörigen Kirchenmelodie angehörten. Nicht Eigensinn, sondern strenger Ernst und Pietät, nicht Spielerei, sondern das höchste Maß der Anwendung der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel haben ihm in dem vorbesprochenen Werke die Feder geführt.

Betrachten wir im Gegensatz zu der vorstehenden die einer früheren Epoche des Meisters (1714) entstammende, bereits oben erwähnte Cantate:

II.

„Ich hatte viel Bekümmerniß,"

so zeichnet sich diese neben dem bereits erwähnten Umstande, daß Mattheson schon im Jahre 1725 die darin enthaltene Declamation der Worte einer tadelnden Kritik unterzogen hatte, noch dadurch aus, daß in ihr der Choral nur einmal nebenbei (als Cantus firmus in einem Chor des zweiten Theils) vorkommt. Dem ungeachtet und obschon Bach, wie wir gesehen haben, zu der Zeit, als er diese Cantate schrieb, noch nicht in die Periode seiner Reife und höchsten Vollendung eingetreten war, wird doch mit Recht behauptet werden dürfen, daß dieses Tonwerk eine der besten und im kirchlichen und guten Sinne wirkungsvollsten Cantaten sei, welche wir dem großen Meister verdanken. Sie

gehört zu den größeren Cantaten, welche in zwei Theilen (vor und nach der Predigt) aufgeführt zu werden bestimmt waren.

Wir geben zunächst wiederum die Texteswaorte.

I. Theil.

Chor. Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen.
Aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.

Aria. Seufzer, Thränen, Kummer, Noth.
Aengstlich's Sehnen, Furcht und Tod
Nagen mein beklemmtes Herz,
Ich empfinde Jammer, Schmerz.

Recitativ. Wie hast du dich, mein Gott
In meiner Noth,
In meiner Furcht und Zagen
Denn ganz von mir gewandt?
Ach! kennst du nicht dein Kind?
Ach! hörst du nicht die Klagen
Von denen, die dir sind
Mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust,
Und bist mir grausam worden!
Ich suche dich an allen Orten,
Ich ruf, ich schrei dir nach, —
Allein, mein Weh und Ach,
Scheint jetzt, als sei es dir ganz unbewußt.

Aria. Bäche von gesalznen Zähren,
Fluthen rauschen stets einher,
Sturm und Wellen mich versehren,
Und dies trübsalvolle Meer
Will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen!
Hier versink' ich in den Grund,
Dort seh ich der Hölle Schlund.

Chor. Was betrübst du dich meine Seele,
Und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott,
Denn ich werde ihm noch danken,

Daß er meines Angesichtes Hilfe
Und mein Gott ist.

II. Theil.

Gläub. Seele.
Recitativ. Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht,
Wo bleibest du?
Jesus. O Seele, sieh, ich bin bei dir!
Gl. Seele. Bei mir? Hier ist ja lauter Nacht.
Jesus. Ich bin dein treuer Freund,
Der auch im Dunkeln wacht,
Wo lauter Schalken seind.
Gl. Seele. Brich doch mit deinem Glanz
Und Licht des Trostes ein!
Jesus. Die Stunde kommet schon,
Da deines Kampfes Kron'
Dir wird ein süßes Labsal sein.
Duo. Gl. S. Komm mein Jesu und erquicke
Und erfreu mit deinem Blicke!
Diese Seele, die soll sterben,
Und nicht leben,
Und in ihrer Unglückshöhle
Ganz verderben?
Ich muß stets in Kummer schweben.
Jesus. Ja, ich komme und erquicke
Dich mit meinem Gnadenblicke,
Deine Seele, die soll leben
Und nicht sterben.
Hier aus dieser wunden Höhle
Sollt du erben
Heil! durch diesen Saft der Reben.
Gl. Seele. Ja, ach ja, ich bin verloren.
Jesus. Nein, ach nein, du bist erkoren.
Gl. Seele. Nein, ach nein, du hassest mich.
Jesus. Ja, ach ja, ich liebe dich.
Gl. Seele. Ach Jesu durchsüße mir Seele und Herze.
Jesus. Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde du Schmerze.
Chor. Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,
Denn der Herr thut dir Guts.

Choral. Was helfen uns die schweren Sorgen,
Was hilft uns unser Weh und Ach.
Was hilft es, daß wir alle Morgen
Beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
Nur größer durch die Traurigkeit.
Denk nicht in deiner Drangsals Hitze,
Daß du von Gott verlassen seist,
Und daß der Gott im Schooße sitze,
Der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel,
Und setzet Jeglichem sein Ziel.

Arie. Erfreue dich Seele,
Erfreue dich Herze,
Entweiche nun Kummer,
Verschwinde nun Schmerze.
Verwandle dich Weinen
In lauteren Wein,
Es wird nun mein Aechzen
Ein Jauchzen nur sein.
Es brennet und flammet
Die reineste Kerze
Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

Chor. Das Lamm, das erwürget ist,
Ist würdig zu nehmen Kraft und Reichthum
Und Weisheit und Stärke und Ehre, und Preis und Lob,
Lob und Ehre und Preis und Gewalt
Sei unserm Gott zu Ewigkeit.
Amen Hallelujah!

Wir finden in dem vorstehenden, zum nicht geringen Theile vielleicht von Bach selbst herrührenden Text ein Durchdringen der Gedanken und Worte des Psalmisten mit dem in der Offenbarung St. Johannis ausgedrückten Symbole der Läuterung der über ihre Entfernung von Gott bekümmerten Seele durch das Blut Christi in der

Form des Dialogs, wie solche in einzelnen Cantaten speciell hervortritt. Als vermittelnde Macht stellt sich in dem Choral die christliche Kirche dar. So weist der Text in seiner Gesammtheit auf das Evangelium des Tages hin, welches die Buße und Wiederaufnahme des verlorenen Sohnes enthält.

Die Cantate wird durch eine Sinfonia (Adagio assai 4/4 Cmoll) eingeleitet. Der ernste Gang des durch das Fagott verstärkten Basses erhält durch den schmerzlich bewegten Wechselgesang der Oboe und der 1. Violine jene trübe, wie von thränenvoller Klage gesättigte Farbe, aus deren Tönen Trauer und Bekümmerniß sprechen.

Ernst und fest schließt sich ihnen der Eingangschor an. Während der Baß seine ruhig fortschreitende Bewegung wieder aufnimmt, fallen die Stimmen in melodisch natürlicher Declamation mit den Worten: „Ich hatte viel Bekümmerniß" nach einander ein, sich mehr und mehr zu gemeinsamer Klage zusammenziehend, bis sie plötzlich mit einem festen, im Adagio ausgedrückten „Aber" abbrechen. Ein lebhaftes glänzendes Tonmeer wogt vor uns auf: „Deine Tröstungen erquicken meine Seele." Stimmen und Orchester erheben sich zu reichen Tongewinden, die sich über der Bekümmerniß des Herzens daher schlingen, sie in freudige Zuversicht verwandeln. Doch das beängstete Gemüth wird nicht lange von seiner inneren Bewegung abgezogen. Von neuem beginnt es wie zuckender Schmerz zu ringen. Die glänzenden Tonmassen verlieren sich, Zweifel steigen wiederum in der Seele empor, der Trost scheint sich unter ihnen zu verlieren.

So begegnet uns die Arie: „Seufzer, Thränen, Kummer, Noth". Von der Oboe und dem Baß begleitet, fließt sie in sanfter Klage dahin. Von banger Besorgniß überwältigt, haucht die gläubige Seele ihre Bekümmerniß in weich melodischen Tönen aus. Im Gegensatz zu Bachs sonstiger Breite ist diese Arie kurz, übrigens voll von der edelsten Wirkung.

Die Trauer der Seele steigert sich zu schmerzlicher Erregung: „Ist es denn ganz und gar aus, mit der Güte des Herrn? Hat die Verheißung ein Ende?" So tritt das Tenor-Recitativ: „Wie hast du dich mein Gott" vor uns hin. Von dem Quartett in lang gezogenen Accorden begleitet, dringt der Schmerz aus dem Tiefsten der Brust mächtig auf uns ein. Die folgende Arie, gleichfalls für den Tenor gesetzt: „Bäche von gesalznen Zähren" bewegt melodisch unter dem Rauschen des Instrumentalsatzes die Stimmung der Angst und unruhiger Bekümmerniß fort. Kein Halt und kein Trost ist mehr in uns. Wie auf hoher See ein schwankendes Boot, so ringt und treibt unsre Seele daher. „Die Fluthen rauschen auf, daß hier eine Tiefe und dort eine Tiefe sich aufthut. Die Wasserwogen des Herrn gehen über uns fort." Da plötzlich bricht es wie Lichtglanz durch das Dunkel. Die stürmischen Wasser ebnen sich. „Was betrübst du dich meine Seele" hören wir die schönen Worte des Psalmisten in vierstimmigem Solosatz wie himmlischen Trost von Engelslippen hernieder klingen und in gläubiger Zuversicht von dem Chor wiederholen. In lebhafter Unruhe beginnt der Glaube, sich aus der thatlosen Bekümmerniß, aus dem unfruchtbaren Schmerz, aus der das Innerste verzehrenden Klage zum Bewußtsein

des göttlichen Heils zu erheben. Zwar zuckt es noch krampfhaft im Tiefsten der Brust. Aber glänzender wie zuvor leuchtet das Licht von oben: „Harre auf Gott, denn ich werde ihm danken.“ Und fester und höher erhebt sich der Glaube. In kräftigem Motive beginnen die vier Solostimmen den fugirten Satz: „Daß er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist.“ Und über den Solostimmen ergreifen die Instrumente in glänzender Steigerung das Thema der Fuge und führen sie weiter fort, bis der Chor sie in kurzer Erhebung zum Schluß führt.

Der Herr verläßt die Seinen nicht, klingt es aus diesen Tönen zu uns herüber. Er ist uns nahe. „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so dürstet unsre Seele nach Gott. Sie ist betrübt, aber der Herr hat des Tages verheißen seine Güte“. Mit dem Gedanken an diese schönen Worte des Psalmen, mit der Hoffnung und dem Glauben schließt der erste Theil.

Anders entwickelt sich der Charakter des Tonbildes in der zweiten Abtheilung. Die Predigt, welche beide Theile getrennt hat, mußte den Sinn auf die Besonderheit des christlichen Glaubens zurückführen. Daher ist die Sehnsucht der gläubigen Seele hier nicht mehr auf das Allgemeine des göttlichen Trostes gerichtet. Ihr Blick ruht auf Christo, dem Hort und Heiland der Welt. Nach ihm ruft, nach ihm strebt sie hin. „Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht, wo bleibest du?“ hören wir es in klagendem Recitative ertönen. Und siehe, Jesus der Hort und Helfer tritt zu ihr, tröstend, verheißend, ihr in den Wolken des Himmels die Krone der Zukunft zeigend.

Sogleich wendet sich die Seele ihm entgegen, noch zagend doch vertrauensvoll, voll ängstlichem Beben doch in Zuversicht. In dem folgenden Satz (esdur $\frac{4}{4}$): „Komm mein Jesu und erquicke“ bewegen sich beide Stimmen flehend und beruhigend, zagend und tröstend in rhythmisch melodischem Flusse, eines nur von dem Grundbaß begleiteten und durch diesen zum dreistimmigen Satz vermehrten Wechselgesangs, aus dem der erheiterte Glaube in der lebhafteren Bewegung des $\frac{3}{8}$: „Ach Jesu durchsüße mir Seele und Herze“ zu freierem Aufschwunge emporstrebt, um mit dem gnadenreichen Troste der Zukunft zu schließen.

So in der Ruhe der Verheißung und des Glaubens führt uns der Meister zu dem Chor: „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,“ einer jener tiefsinnigen Schöpfungen, wie wir deren bei ihm in der späteren Periode seiner Meisterschaft so oft begegnen. Die Soli des Sopran und Baß, von dem Grundbaß begleitet, beginnen in canonischem Gesange. Der Alt antwortet in entgegengesetzter Bewegung. Ruhig und ernst schreiten die Stimmen daher. Zwischen ihnen erhebt der Tenor mit unbeschreiblicher Wirkung die zweite Strophe des Chorals: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ als Cantus firmus, stets umrankt und umwoben von dem immer neu sich bildenden und immer neu hervorquellenden Reichthum des Hauptmotivs. Vor dem Beginn der dritten Strophe: „Denk nicht in deines Drangsals Hitze“ theilt sich das Motiv der übrigen Stimmen dem Orchester mit, während der Baß mit den Worten: „denn der Herr thut dir Gutes“ ein zweites Hauptmotiv beginnt, dem Tenor und Alt folgen. Der Choral erklingt nun im Sopran. Oboe, 1. Violine

und Posaune begleiten ihn in triumphirenden hellen Klängen, indeß die beiden Hauptmotive des Chors sich neben und gegen einander verschmelzen. In ruhiger Größe schwebt über ihnen das alte schöne Kirchenlied fort, der himmlische Trost über dem sterblich ringenden Glauben, die siegende Zuversicht des vollendeten Christenthums über dem menschlich bewegten Drängen und Streben.

Die große Wirkung der göttlichen Verheißung ist in uns vollendet. Eine Arie für Tenor: „Erfreue dich Seele" giebt diesem Gefühle sinnigen Ausdruck. Dieser wird durch den Schlußchor besiegelt, der in der vollen Pracht und Größe des heiligen Sieges daherschreitet. „Das Lamm das erwürget ist" erschallt es in glanzvoller Steigerung unter dem schmetternden Klange der Trompeten und Pauken. Und „Lob, Ehre, Preis und Gewalt" singt uns der Tonmeister in den Worten der Offenbarung und in schwungvoller glänzend reicher Erhebung. Die vier Solostimmen beginnen den fugirten Schlußsatz allein mit dem Grundbaß. Ihnen folgt der Chor in erhöhter Steigerung, während das Orchester in wachsender Erregung sich anschließt, bis die Trompeten schließlich das Thema ihrerseits aufnehmen und mit feurigem Schwunge erschallen lassen. Alles stürmt und schwillt mächtig empor. Hallelujah und Amen ertönen in reichem Schmuck glänzender Figuren, dazwischen dröhnt stets von Neuem das „Lob und Ehre und Preis und Gewalt" in stetem Wechsel sich erhebend bis zum Schluß. Wir meinen die Engel zu sehen vor dem Stuhl des Richters, sie einstimmen zu hören in den Chor der Aeltesten, die da angethan mit weißen Kleidern und Palmen in den Händen vor Gottes Angesicht beten. Aus großer Trübsal

sind die gekommen und haben die Bekümmerniß ihrer Herzen rein gewaschen und ihre Kleider helle gemacht in dem Blute des Lammes.

So führt uns der Meister aus der Tiefe des eignen Herzens zu dem großen Quell des Trostes und der Erhebung, aus Trübsal und Zweifel in die siegreiche Zuversicht, aus der Allgemeinheit des Ringens und Strebens zu Christo dem Erlöser. Aber aus dem einzelnen Gemüth heraus wächst zugleich ein großes All umfassendes Erkennen der Gewalt und Stärke des Herrn und zeigt uns seine ganze Herrlichkeit, indem er auf Augenblicke den Vorhang erhebt, der unserem sterblichen Auge das heilige Geheimniß der Offenbarung verhüllt hatte.

In der That würde dies schöne Tonwerk der besten Zeit Bachs würdig sein und dem vorzüglichsten angereiht werden können, was er während derselben geschrieben hat.

Um dieser früheren Arbeit des großen Componisten gegenüber ein ferneres Beispiel der außerordentlichen Mannigfaltigkeit zu geben, in welcher derselbe seine Cantaten behandelt hat, glauben wir

III.

die Cantate:

„Wachet auf, ruft uns die Stimme"

einer näheren Betrachtung unterziehen zu sollen, welche zugleich ohne Zweifel zu seinen vollendetsten Arbeiten gehört.

Dieselbe ist für den 27. Sonntag nach Trinitatis geschrieben. Das Evangelium erzählt die Geschichte der klugen und thörichten Jungfrauen.

Der Text lautet wie folgt:

Chor. Wachet auf ruft uns die Stimme
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
Wach auf du Stadt Jerusalem.
Mitternacht heißt diese Stunde,
Sie rufen uns mit hellem Munde
Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohlauf, der Bräut'gam kommt!
Steht auf, die Lampen nehmt!
Halleluja! Macht euch bereit
Zu der Hochzeit!
Ihr müßet ihm entgegen gehn.

Recitativ. Er kommt, er kommt, der Bräutigam kommt,
Ihr Töchter Zions kommt heraus!
Sein Ausgang eilet aus der Höhe
In euer Mutter-Haus.
Der Bräutigam kommt, der einem jungen Rehe
Und jungen Hirschen gleich auf denen Hügeln springt,
Und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
Wohlauf ermuntert euch, den Bräutigam zu empfangen,
Dort, sehet, kommt er hergegangen.

Duo. Die gläubige Seele.
Wenn kommst du mein Heil,
Ich warte mit brennendem Oele,
Eröffne den Saal
Zum himmlischen Mahl,
Komm Jesu.

Jesus. Ich komme, dein Theil,
Ich öffne den Saal
Zum himmlischen Mahl,
Ich komme, o liebliche Seele.

Choral. Zion hört die Wächter singen
Das Herz thut ihr vor Freude springen.
Sie wachet und steht eilend auf
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.
Nun komm du werthe Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn.

Wir folgen All'
Zum Freudensaal,
Wir halten mit das Abendmahl.

Recitativ. So geh herein zu mir, du mir erwählte Braut.
Jesus. Ich habe mich mit dir in Ewigkeit vertraut
Dich will ich auf mein Herz, auf meine Brust
Gleichwie ein Siegel setzen,
Und dein betrübtes Aug ergötzen
Vergiß, o Seele, nun die Angst, den Schmerz
Den du erdulden müssen.
Auf meiner Linken sollst du ruhn,
Und meine Rechte soll dich küssen.

Duo. Gl. Seele.
Mein Freund ist mein,
Die Liebe soll nichts scheiden
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Jesus. Und ich bin sein, die Liebe soll nichts scheiden,
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Choral. Gloria sei dir gesungen
Mit Menschen und mit Engelszungen,
Mit Harfen und mit Cymbeln schon.
Von zwölf Perlen sind die Pforten
An deiner Stadt, wir sind Consorten
Der Engel hoch an deinem Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
Kein Ohr hat je gehört
Solche Freude
Deß sind wir froh, Jo, Jo,
Ewig in dulci jubilo.

Wie in der vorhergehenden Cantate die Worte des Textes aus den Psalmen, der Offenbarung und dem Kirchenliede zu einem symbolischen Ganzen zusammengefügt waren, so finden wir sie hier aus dem Kirchenchoral und den Bildern des Hohenliedes zusammengewoben, auf dem Grunde

des Evangeliums und der Worte Pauli an die Thessalonicher: „So lasset uns nun nicht schlafen, wie die anderen; sondern lasset uns wachen und nüchtern sein."

Wir treten ein in die Stadt Jerusalem, da der Bräutigam erwartet wird in tiefer Mitternacht. Glänzend und erhaben beginnen zwei Gruppen des Orchesters (3 Oboen gegen 2 Violinen und die Viola) gegeneinander über dem Grundbaß den feierlichen Ruf der Wächter vorzubereiten, den der Sopran uns bald in der ernsten Melodie des Kirchenliedes vernehmen läßt, während die anderen Stimmen in wundervollem Ausdruck selbständig daherschreiten. Hoch auf klingt der Choral über ihnen fort. Die beiden Orchestergruppen bewegen sich bald in figurirten Motiven, bald in feierlich ernstem Schwunge. Wir hören das Nahen des göttlichen Bräutigams und sehen das Haus festlich geschmückt zu seinem Empfange, die Braut harrend des Verheißenen, die Stätte bereit, da er wohnen soll.

Groß wie der Gedanke ist die Darstellung desselben, majestätisch die Form, in der er uns erscheint.

Ein einfaches Recitativ (Tenor) kündigt das Kommen des Bräutigams an. Mit einer Solo-Violine (Violino piccolo) beginnt das folgende Duo. (6/8 cmoll) Zuerst in einfach gehaltener Melodie, dann in leicht bewegten, zart gewebten Figuren, nur von dem Grundbaß begleitet, schmiegt sie sich anmuthig daher. In Klängen sehnsüchtigen Harrens fragt die Seele in dahinschwellendem Wechselgesang: „Wann kommst du, mein Heil?" Mit festerem Rhythmus antwortet der göttliche Bräutigam, bis beide Stimmen bei den Worten: „Ich warte" „ich komme" sich zu einander finden und von dem Beginn

des zweiten Satzes ab: „Ich öffne den Saal" in steter Wechselwirkung, wie in einander verschlungen fortschreiten, bis sie zu der ursprünglichen, sehnsuchtsvoll wiederklingenden Frage, von den leichten Gewinden der Violine umwoben, zurückkehren. Ein weich melodischer Duft weht um dies Tonstück, dessen lange Dehnung durch die eigenthümliche Verwebung der Stimmen mit der erregenden Wirkung des Solo-Instruments wenig bemerkbar wird.

Es folgt nunmehr eines jener merkwürdigen Stücke, durch welche Bach oft so überraschend wirkt. In sanfter Melodie, nur von dem Baß begleitet, treten die Violinen unisono ein. Sie führen uns, gleichsam den Festreigen darstellend, in den Saal, da das himmlische Mahl bereitet ist. Die Sterne flammen auf und süße Lieder der Liebe ertönen, aber nicht der irdischen Liebe. Ernst und groß hebt sich aus den sanften Klängen, vom Tenor im Chor gesungen, die 2. Strophe des Hauptliedes. Die Braut bereitet sich, den himmlischen Bräutigam zu empfangen. Ihr Herz drängt sich ihm, von mächtiger und süßer Sehnsucht voll, entgegen. Die ganze Schaar folgt ihr zu dem Feste, das da bereitet ist. Und weiter tönen die Klänge des Hochzeitmahls, bis der Choral verstummt und der Bräutigam in dem Recitative: „So geh herein" in den Bildern des Hohenliedes die angetraute Braut zu sich einführt.

Wiederum begegnen wir einem Duo zwischen Sopran und Baß, in welchem beide ihre Stimmen vereinigen, indeß die Solo-Oboe in reich figurirten Gängen den Charakter des vorigen Stückes aufnehmend die Feier des Festes fortspinnt. In Tönen sanfter Zärtlichkeit, nicht mehr in

der Sehnsucht des ersten Duos vernehmen wir nun den Gesang. Es ist die Liebe in ihrer Reinheit und Vollendung, die in lang gedehnter Fülle ihre Freude bekundet. Der Bund ist vollendet. Der Herr hat die gläubige Seele in seinen Arm genommen. Sie wohnt nun in seinem himmlischen Saale. Hiermit ist der Inhalt des Tongedichts erschöpft. Dasselbe schließt mit der letzten Strophe des Hauptliedes in einfach vierstimmigem Satze mit den begleitenden Instrumenten.

Die Einheit des Gedankens und Charakters ist hier in seltner Vollendung durchgeführt. Ueber dem Werke schwebt ein Ton der Weihe und Empfindung, wie wir ihm in so ausgeprägter Reinheit selten begegnen. Daß diese Cantate, ungeachtet der dreifachen Einführung des Chorals und dessen meisterhafter Verarbeitung und Verschmelzung in den umgebenden Rahmen des evangelischen Grundtextes von strengen Beurtheilern nicht für eigentlich kirchlich erachtet werden wird, läßt sich kaum in Zweifel stellen. Die symbolische Bedeutung des Gleichnisses von den klugen Jungfrauen in Gemeinschaft und Verbindung mit dem sinnlich erscheinenden Reize des Hohenliedes hat den Meister veranlaßt, seinerseits jenem ernst-heiteren Ton dichterischer Empfindung zu folgen, den die Worte des Textes anklingen lassen. Wir unsrerseits stellen solcher überstrengen Beurtheilung die Ueberzeugung entgegen, daß die seltene Vollendung, Größe und Reinheit, die das besprochene Kunstwerk charakterisirt, es seinen Platz gerade und vor allem in der evangelischen Kirche suchen läßt, wo und wann diese dem Kunstgesang ihre Pforten eröffnet. Nicht die Ascetik allein ist es, die dort berechtigt ist. Das fromme Gefühl darf

ihr nicht," welche in den für die Solostimmen berechneten Textes-Gesängen paraphrasirt werden.

In sorgfältiger Beachtung des Evangeliums ermahnt das Tonwerk aus der Tiefe der Noth zu dem Glauben an Gott und zu dem Vertrauen auf seine Güte. In der trüben phrygischen Tonart beginnt der Eingangschor ohne Instrumental-Einleitung mit der in den drei Unterstimmen im tiefsten Ernste eines fugirten Satzes behandelten Melodie des Hauptliedes. Die 2. Violine, die Bratsche, der Baß und 3 Posaunen gehen mit den Stimmen. Ueber diesem kunstvoll gefügten harmonisch-ernsten Gewebe erhebt sich, von 2 Oboen, der 1. Violine und der Alt-Posaune begleitet, der Cantus firmus im Sopran. Schmerz und Angst wühlen tief in der Seele, aus der sich das ängstlich flehende Gebet in starken Klängen emporringt. Mit wunderbarer Meisterschaft wird dieser Gesang bis zum Schluß der Strophe durchgeführt, bis die Stimmen zu den Worten: „Wer kann, Herr, vor dir bleiben?" wie in demüthig zagendem Grauen langsam verhallen.

Das Ringen der menschlichen Empfindungen in der Noth und Bekümmerniß des Herzens, ihr Streben und Drängen nach Hilfe von oben, der einzigen Rettung, wenn der äußerste Augenblick naht, tritt in mahnender Weise an uns heran. So werden wir in der letzten Stunde nach dem Herrn rufen, der dann allein noch unser Rufen hören, sein Ohr zu uns neigen kann, so werden wir beten, wenn die Welt vor unserm Blick erblaßt und unser brechendes Auge trostlos und vergebens, wie in weiten öden Räumen umhersucht nach Erbarmen und Hilfe.

Das folgende Recitativ (Alt) versichert uns der Gnade

Aria. Ich höre mitten in dem Leiden
Ein Trostwort so mein Jesu spricht
Drum, o geängstigtes Gemüthe
Vertraue deines Gottes Güte
Sein Wort besteht und fehlet nicht,
Sein Trost wird niemals von dir scheiden.

Recitativ. Ach, daß mein Glaube noch so schwach,
Und daß ich mein Vertrauen
Auf seichtem Grunde muß erbauen.
Wie ofte müßen neue Zeichen
Mein Herz erweichen!
Wie? Kennst du deinen Helfer nicht,
Der nur ein einzig Trostwort spricht, —
Und gleich erscheint,
Ehe deine Schwachheit es vermeint,
Die Rettungsstunde.
Vertraue nur der Allmachtshand,
Und seiner Wahrheit Munde.

Terzett. Wenn meine Trübsal als mit Ketten
Ein Unglück an dem andern hält,
So wird mich doch mein Heil erretten,
Daß Alles plötzlich von mir fällt.
Wie bald erscheint des Trostes Morgen,
Auf diese Nacht der Noth und Sorgen.

Choral. Ob bei uns ist der Sünde viel,
Bei Gott ist vielmehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
Wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt
Der Israel erlösen wird
Aus seinen Sünden allen.

Wir sehen in dem Text zunächst die erste Strophe in
[fr]eier Benutzung, die letzte in treuer Wiedergabe der Worte
[de]s Kirchenliedes. Beide bilden als die Grundanschauung
[de]s Evangelientextes den Rahmen zu den Worten Christi:
[W]enn ihr nicht Zeichen und Wunder sehet, so glaubet

Jesu. Es führt zu einer Arie für Tenor über, (a moll 4/4 von 2 Oboen und dem Grundbaß begleitet) in deren scharf gezeichneter, hie und da von den lang gehaltenen Tönen der begleitenden Instrumente wie durch Lichtblicke in trüber Nacht unterbrochener Begleitung wir die Leiden und den Kampf der nach Gott ringenden Seele erkennen. Abgesehen von dem eigenthümlich sinnigen und ernsten Ausdruck finden wir in dieser Arie ungeachtet der fast ohne Unterlaß sich wiederholenden Figur des Hauptmotivs eines der interessantesten und anregendsten Tonstücke, welche wir dem großen Meister verdanken.

Das folgende Recitativ des Sopran mahnt zum Vertrauen auf Gott und warnt, daß wir nicht stets neue Wunder und Zeichen zur Stärkung unsers Glaubens verlangen sollen.

Ein eigenthümlich ernstes Motiv in dem fest ausgeprägten Charakter gläubiger Zuversicht, von dem Grundbaß getragen, der allein die Stimmen begleitet, leitet das folgende Terzett ein. Dasselbe ist in strengem Contrapunkt gesetzt. Aber ungeachtet der ernsten Form bleibt die Tiefe des Ausdrucks und der Declamation: „Wenn meine Trübsal als mit Ketten ein Unglück an dem andern hält" neben der melodischen Schönheit und dem harmonischen Wohlklang durchweg von der vollendetsten Wirkung.

Mit wunderbarer Meisterschaft gesetzt, tritt durch die klagenden Verschlingungen des ersten Motivs der Singstimme, mit dem Eintritt der Worte: „So wird auch dich mein Heil erretten" plötzlich die feste Eingangsmelodie des Grundbasses wieder hervor. Mit den Worten: „Wie bald erscheint des Trostes Morgen" führt sie zu einem neuen,

schwungvoll in die Höhe strebenden Motive, in welches sich unmittelbar bei der Wendung des Textes: „Auf diese Nacht der Noth und Sorgen“ wieder das klagend trübe Thema der Eingangsworte verflicht, bis die erste Melodie des Grundbasses siegend hindurchbricht und in reichem Harmonienwechsel zum Schlusse überführt.

Wie oft wir auch Gelegenheit gehabt haben, die wunderbare Charakteristik Bachs und seine sichere Meisterschaft für dieselbe zu bewundern, so können wir doch bei dem uns hier vorliegenden Tonstück eben nur von neuem auf dieselbe zurückkommen. In der verschiedenen Gestaltung der einzelnen Motive prägt er den inneren Gehalt der Worte und Gedanken mit überzeugender Treue aus. Er weiß sie zugleich durch das allen gemeinsame Band seines künstlerisch beherrschenden Geistes zur vollsten Wirkung zusammenzufassen.

In einfacher Größe, von den begleitenden Instrumenten getragen, schließt die letzte Strophe des Hauptliedes dieses selten schöne und von einer wunderbaren Einheit beherrschte Tonwerk. Ihm wird der Mangel an Kirchlichkeit nicht zum Vorwurf gemacht werden, obschon seine besonderen Vorzüge nach dieser Richtung hin eben nur dieselben sind, aus denen jene Werke entstanden, deren kirchlicher Zweck eine anders gefärbte Charakteristik bedingt hatte.

V.

Es sei gestattet, noch eine derjenigen Cantaten, in welchen der Chor nur am Schluß in dem vierstimmigen Choral vorkommt, betrachten zu dürfen und wir wählen dazu die für Tenor geschriebene Cantate:

„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht",
ren Text, für den 22. Sonntag nach Trinitatis berechnet,
utet:

Aria. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,
Ich geh vor Gottes Angesichte
Mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
Er ist gerecht, ich ungerecht,
Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.

Recitativ. Ich habe wider Gott gehandelt,
Und bin demselben Pfad,
Den er mir vorgeschrieben hat,
Nicht nachgewandelt.
Wohin! Soll ich der Morgenröthe Flügel
Zu meiner Flucht erkiesen,
Die mich zum letzten Meere wiesen:
So wird mich doch die Hand des Allerhöchsten finden,
Und mir die Sündenruthe binden.
Ach ja! wenn gleich die Höll' ein Bette
Für mich und meine Sünden hätte,
So wäre doch der Grimm des Höchsten da.
Die Erde schützt mich nicht, sie droht
Mich Scheusal zu verschlingen;
Und will ich mich zum Himmel schwingen,
Da wohnet Gott, der mir das Urtheil spricht.

Aria. Erbarme dich,
Laß die Thränen dich erweichen,
Laß sie dir zu Herzen reichen,
Laß, um Jesu Christi willen,
Deinen Zorn des Eifers stillen;
Erbarme dich!

Recitativ. Erbarme dich! Jedoch nun tröst' ich mich,
Ich will nicht vor Gerichte stehen,
Und lieber vor den Gnadenthron
Zu meinem frommen Vater gehen,
Ich halt ihm seinen Sohn,
Sein Leiden, sein Erlösen vor,
Wie er für meine Schuld

Bezahlet und genug gethan,
Und bitt ihn um Geduld:
Hinführo will ich's nicht mehr thun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

Choral. Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein.
Hat uns doch dein Sohn verglichen,
Durch sein' Angst und Todespein.
Ich verläugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld,
Ist viel größer als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.

Man sieht, daß diese Texteswörte nur einen einzigen Gedanken ausdrücken, den des Bedürfnisses um das Erbarmen Gottes. Wie dem Knechte des Evangeliums (Matth. Cap. 18 V. 23 ff.) nur die Geduld, Nachsicht und Güte dessen, dem er schuldig ist, helfen kann, wenn er die Schuld erkennt und der Gnade werth ist, so steht der Sünder zitternd in der Zerknirschung des Herzens und in banger Furcht vor dem Strafgerichte des Herrn, dem nicht zu entgehen ist. Nur der Trost bleibt ihm, daß Gottes Gnade ihm um Christi willen nicht versagt werden wird.

Die erste Arie (gmoll 6/8) beginnt in klagenden, schmerzlich bewegten Tongängen, die wie aus dem Tiefsten der zerrissenen Seele, in melodischem Flusse daherquellen. Dem sanft aufsteigenden Gesange der Flöte und Oboe antworten in weicher Gegenbewegung die beiden Violinen, meist in Terzen mit einander gehend. Die Bratsche fehlt. So tritt, nachdem die Hauptmotive der Arie an uns vorübergezogen sind, die Gesangsstimme mit ängstlich bewegter neuer Melodie ein. In hoher Lage durchbricht sie das klagende Tongewebe der Instrumente mit scharfen Einsätzen, ihre

eigne Bahn verfolgend. In unaufhörlichem Wechsel der Tonformen sehen wir den Schmerz des gequälten, geängstigten Herzens sich vor uns erneuen. Ein Büßer ist es, der vor Gottes Angesicht sich im Staube windet, in Schmerz und Angst vor ihm ringt. Nicht die Geißel schwingt er über sich, um den Rücken zu zerfleischen, nicht in härenem Gewande schreitet er daher zur Peinigung des Leibes. Die Seele ist es, die in ihm leidet. Das Bewußtsein der Schuld frißt mit nie endendem Jammer an seinem Leben. Mit dem Eintritt des zweiten Theils der Arie schweigen die Instrumente und nur der Grundbaß begleitet die Singstimme, welche auf den Worten: „Ich geh vor Gottes Angesichte, mit Furcht und Zittern zum Gerichte" in chromatisch herabsteigender Melodie in eine neue schmerzliche Wendung übergeht. Aus ihr erhebt sich das Orchester, die frühern Motive aufnehmend, in langem Zwischensatze zu wunderbar schöner melodischer Steigerung. Mit den Worten: „Er ist gerecht, ich ungerecht" wiederholt sich diese nach reicher Verarbeitung der Motive zu der hineingeflochtenen Gesangsstimme, um zu der chromatischen Melodie zurückzuführen, welche mit den Worten: „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" in tiefster Zerrissenheit der Seele abschließt. Nur der Instrumental-Eingang der Arie wird wiederholt, welche zu den vollendetsten, edelsten Tonbildern des großen Meisters gerechnet werden muß, die wir von ihm kennen.

Das ihr folgende Recitativ, von dem Grundbaß begleitet, ist von der ausdrucksvollsten Declamation und von einer selten schönen Steigerung. Die Unruhe des gequälten Gewissens, die Furcht vor dem gerechten Zorne dessen, der

uns überall zu finden weiß, spricht sich deutlich und erkennbar in der von der Tiefe zur Höhe schwankenden und wieder herabsinkenden Cantilene aus, wenngleich diese den gewöhnlichen Recitativstyl nicht verläßt.

Eine zweite Arie (d moll ⁴/₄) schließt sich diesem Satze an. Die Flöte beginnt über dem Grundbaß das Motiv, das in flehender, wie von schmerzlichen Thränen unterbrochener Weise zu dem Gesange überführt, um den das sanfte Instrument sich concertirend daher schlingt. Es ist nicht mehr das trostlose Ringen, die Verzweiflung an dem ewigen Heile, die sich hier kundgiebt. Der Erlöser steht mit seinem gnadenreichen, erbarmungsvollen Blick vor uns. Nicht Zuversicht, aber Hoffnung ist es, die durch die flehenden Töne in den festeren Tonformen hindurchblickt. Die Arie ist verhältnißmäßig kurz, die dreitheilige Form nicht hervortretend. Eine mäkelnde Kritik könnte hinsichtlich der Declamation des letzten Eintritts der Worte: „Laß um Jesu Christi willen"



Ausstellungen erheben, indem die letzten Silben der Worte: „Christi — deinen — Eifers" durch die in die Höhe steigenden Noten auf eine zu bestimmte Weise gegen die Hauptsilben hervorgehoben werden. In der That wirft die Berliner Musikalische Zeitung in dem Jahrgang 1806 S. 201 Bach eine mangelhafte Declamation vor und sucht dies an verschiedenen Beispielen, insbesondere aus seinen Cantaten nachzuweisen. Wir haben uns von der Richtigkeit dieser Ansichten nicht überzeugen können und finden auch die

Declamation der obigen Stelle, wenngleich sie ungewöhnlich ist in der dem Grundcharakter der Arie angehörigen und anpassenden Melodie begründet.

Das geängstete Gewissen hat seine Zuflucht gefunden. Es wendet sich an die Gnade Gottes um Jesu des Erlösers willen. Mit jenem feinen Gefühl, das alle Tonschöpfungen Bachs charakterisirt, verschwindet die Unruhe, das Klagende, innerlich zerstörte Wesen, das die drei ersten Tonsätze der Cantate erfüllt hatte. Das Recitativ, in welchem der Gedanke der Gnade hervortritt, ist in festerem Sinne declamirt als das frühere. Die Beruhigung, die Zuversicht auf Gottes Erbarmen spricht sich in den lang gehaltenen ruhigen Accorden aus, mit denen das Streichquartett die Declamation der Gesangsstimme, wie ein Sonnenblick umgiebt, der aus der trüben Nacht düsterer Wolken hervorbricht.

Der Choral: „bin ich gleich von dir gewichen" schließt mit fester, gläubiger Hoheit das schöne Tonwerk. Wir werden demselben Liede in der Matthäus-Passion nach der Arie: „Erbarme dich mein Gott, um meiner Zähren willen" in einer, durch die Besonderheit der Lage bedingten ähnlichen Situation noch einmal begegnen. Indem wir auf dasjenige hinweisen, was wir über die vierstimmigen Choralwerke des großen Meisters in specieller Betrachtung entwickeln werden, sei es hier nur gestattet, auf die Verschiedenheit dieser beiden Choralbearbeitungen aufmerksam zu machen. In der vorliegenden Cantate tritt der Choral voll von einfacher Würde vor uns hin, während in der Passion in ihm noch die Reue dessen nachzittert, der den Herrn an seinem Leidenstage verleugnet hat.

In der That mag es kaum einfachere Mittel geben, als diejenigen sind, vermöge deren Bach in diesem Werke seine kirchliche Wirkung hervorzubringen gesucht hat. Der Sologesang einer einzigen Stimme, wenige Instrumente und ein Choral führen dieselbe herbei. Und doch glauben wir, daß sie überall eine richtig berechnete, vollendete sein wird, wo der Sänger sie in dem edlen, von tiefem Gefühl durchdrungenen Geiste des Tonstücks der Kirchengemeinde vorzuführen vermag.

III. Nachweis der vorhandenen Kirchen-Cantaten.

Nachdem wir so den Charakter der Kirchen-Cantaten des großen Meisters sowohl in ihrer Allgemeinheit als in einzelnen besonderen Stücken anschaulich zu machen versucht haben, liegt uns die Pflicht ob, eine Nachweisung derselben, so weit sie noch vorhanden sind, folgen zu lassen.

Wir thun dies, indem wir uns der Reihenfolge anschließen, welche Mosewius in seinem vortrefflichen Werke über die Kirchen-Cantaten Bachs *) zu Grunde gelegt hat, und indem wir von den dort bezeichneten Cantaten

1) das Weihnachts-Oratorium,

2) diejenigen Cantaten ausschließen, die er in seinem Werke über die Matthäus-Passion in der Vorrede als nicht von Bach herrührend bezeichnet hat.

Diesen Cantaten sind an den geeigneten Stellen diejenigen eingefügt worden, welche sich inzwischen als Bach angehörig hinzugefunden haben.

*) S. 21 ff.

I. Cantaten auf besondere Festtage.

zum I. Advent.

1\. 1. Nun komm, der Heiden Heiland.
2\. 2. Schwingt freudig euch empor.
3\. 3. Laßt uns ablegen die Werke.

zum 4. Advent.

4\. Bereitet die Wege.

Feria 1. Nativ. Christi.

5\. 1. Uns ist ein Kind geboren.
6\. 2. Gloria in excelsis. (aus der Dmoll-Messe.)
7\. 3. Ehre sei Gott in der Höhe. (Bruchstück.)
8\. 4. Christen, ätzet diesen Tag.
9\. 5. Unser Mund sei voll Lachen.
10\. 6. Gelobet seist du Jesu Christ.
11\. 7. Der Glanz der höchsten Herrlichkeit.

Feria 2 nativ Christi.

12\. 1. Selig, selig ist der Mann.
13\. 2. Ihr seid Gottes Kinder und wisset nicht.
14\. 3. Christum wir sollen loben schon.
15\. 4. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

Feria 3 Nativ. Christi.

16\. 1. Sehet welch eine Liebe.
17\. 2. Süßer Trost, mein Jesu kommt.
18\. 3. Ich freue mich in dir

Sonntag nach Weihnachten.

19\. 1. Gottlob nun geht das Jahr zu End.
20\. 2. Tritt auf die Glaubensbahn.

Neujahr. (Beschneidung Christi.)

21\. 1. Jesu, nun sei gepreiset in diesem neuen Jahr.
22\. 2. Lobe den Herrn, meine Seele.

Mariä Reinigung.

46. 1. Mit Fried und Freud fahr ich dahin.
47. 2. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
48. 3. Ich habe genug, ich habe den Heiland.
49. 4. Der Friede sei mit dir. (Auch für den 3. Ostertag.)
50. 5. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.
51. 6. Ich habe Lust.

Sexagesima.

52. 1. Leicht gesinnte Flatter Geister.
53. 2. Erhalt uns, Herr, mit deinem Wort.
54. 3. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.

Quinquagesima.

55. 1. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.
56. 2. Du wahrer Gott und Davids Sohn.
57. 3. Herr Jesus, wahrer Mensch und Gott.
58. 4. Sehet, wir gehen hinauf.
59. 5. So gehst du denn, mein Jesu hin. (Vielleicht von Christoph Bach.)

Mariä Verkündigung.

60. 1. Wie schön leucht uns der Morgenstern.
61. 2. Himmelskönigin sei willkommen. (Auch für Palmarum bezeichnet.)

1. Osterfest.

62. 1. Der Himmel lacht, die Erde jubilirt.
63. 2. Christ lag in Todesbanden.
64. 3. Kommt, eilet, laufet.
65. 4. So du mit deinem Munde bekennest Jesum.
66. 5. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. (Mit Nr. 62 für Ostern überhaupt bezeichnet.)

2. Osterfest.

67. Erfreut euch, ihr Herzen.

3. Osterfest.

68. Ein Herz, das Jesum lebend weiß.

Quasimodogeniti.

69. 1. Halt im Gedächtniß Jesum Christ.
70. 2. Am Abend aber desselbigen Tages.

Misericordia domini.

71. 1. Der Herr ist mein getreuer Hirt.
72. 2. Du Hirte Israels, höre.
73. 3. Ich bin ein guter Hirt.

Oculi.

74. Alles, was nach Gottes Willen.

Jubilate.

75. 1. Ihr werdet weinen und heulen.
76. 2. Weinen, Klagen, Sorgen, zagen.
77. 3. Wir müssen durch viel Trübsal.

Cantate.

78. 1. Es ist euch gut, daß ich hingehe.
79. 2. Wo gehst du hin?
80. 3. Die Weisheit kommt nicht in eine boshafte Seele.

Rogate.

81. 1. Bisher habt ihr nichts gebeten.
82. 2. Warlich, ich sage euch.

Himmelfahrtsfest.

83. 1. Lobet Gott in seinen Reichen.
84. 2. Auf Christi Himmelfahrt allein.
85. 3. Gott fährt auf mit Jauchzen.
86. 4. Wer da glaubet und getauft wird.

Exaudi.

87. 1. Sie werden euch in den Bann thun.
88. 2. Sie werden euch in den Bann thun. (Andere Composition.)

1. Pfingstfest.

89. 1. Erschallet ihr Lieder.
90. 2. Wer mich liebet, wird mein Wort halten.
91. 3. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.

2. Pfingstfest.

92. 1. Also hat Gott die Welt geliebt.
93. 2. Erhöhtes Fleisch und Blut. (Durchlauchtger Leopold.)
94. 3. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe.
95. 4. Bleib bei uns, denn es will Abend werden.

3. Pfingstfest.

96. 1. Er rufet seinen Schaafen mit Namen.
97. 2. Erwünschtes Freudenlicht.

Trinitatis.

98. 1. Gelobet sei der Herr, mein Gott.
99. 2. Es ist ein trotzig und verzagt Ding.
100. 3. Höchst erwünschtes Freudenfest. (Zur Einrichtung der Orgel in Störmthal.)

1. Sonntag nach Trinitatis.

101. 1. O Ewigkeit du Donnerwort.
102. 2. Brich den Hungrigen dein Brod.
103. 3. Die Elenden sollen essen.
104. 4. Was hilft des Purpurs Majestät.

2. Sonntag nach Trinitatis.

105. 1. Gott singen noch die Treuen.
106. 2. Schmücke dich, o liebe Seele.

107. 3. Ach Gott vom Himmel sieh darein.
108. 4. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.

3. Sonntag nach Trinitatis.

109. 1. Ach Herr, mich armen Sünder.
110. 2. Ich hatte viel Bekümmerniß.

Johannisfest.

111. 1. Freue dich erlauchte Schaar.
112. 2. Christ unser Herr zum Jordan kam.
113. 3. Ihr Menschen, rühmet Gottes Güte.

4. Sonntag nach Trinitatis.

114. 1. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.
115. 2. Barmherziges Herz der ewigen Liebe.
116. 3. Ein ungefärbt Gemüthe.
117. 4. O Ewigkeit du Donnerwort.

5. Sonntag nach Trinitatis.

118. 1. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
119. 2. Siehe, ich will viel Fischer aussenden.
120. 3. In allen meinen Thaten.

6. Sonntag nach Trinitatis.

121. 1. Es ist das Heil uns kommen her. (Auch für Sonntag 14. nach Trinitatis bezeichnet.)
122. 2. Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust.

Mariä Heimsuchung.

123. 1. Meine Seele erhebet den Herrn.
124. 2. Herz und Mund und That und Leben.

7. Sonntag nach Trinitatis.

125. 1. Aergre dich, o Seele, nicht.
126. 2. Es wartet Alles auf dich.
127. 3. Was willst du dich betrüben.

8. Sonntag nach Trinitatis.

128. 1. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
129. 2. Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist.
130. 3. Erforsche mich und erfahre.

9. Sonntag nach Trinitatis.

131. 1. Thue Rechnung Donnerwort.
132. 2. Was frag ich nach der Welt.
133. 3. Herr, gehe nicht ins Gericht.
134. 4. Ach Gott, wie manches Herzeleid.

10. Sonntag nach Trinitatis.

135. 1. Herr deine Augen sehen nach dem Glauben.
136. 2. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.
137. 3. Schauet doch und sehet, ob irgendwie.

11. Sonntag nach Trinitatis.

138. 1. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
139. 2. Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei wird.

12. Sonntag nach Trinitatis.

140. 1. Lobet den Herrn, den mächtigen König. (Auch zum Johannisfest bezeichnet.)
141. 2. Geist und Seele sind verwirret.

13. Sonntag nach Trinitatis.

142. 1. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
143. 2. Die ihr euch nach Christo nennet.
144. 3. Du sollst Gott, deinen Herrn lieben.
145. 4. Wer sich selbst erhöht.

14. Sonntag nach Trinitatis.

146. 1. Jesu, der du meine Seele.
147. 2. Es ist nichts gesundes an meinem Leibe.
148. 3. Wer Dank opfert, der preiset mich.

15. Sonntag nach Trinitatis.

149. 1. Warum betrübest du dich mein Herz.
150. 2. Was Gott thut das ist wohl gethan.
151. 3. Jauchzet Gott in allen Landen. (Auch für alle Zeiten.)

16. Sonntag nach Trinitatis.

152. 1. Liebster Gott, wann werd ich sterben.
153. 2. Komm du süße Todesstunde. (Auch für Mariä Reinigung.)
154. 3. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.
155. 4. Christus, der ist mein Leben.

17. Sonntag nach Trinitatis.

156. 1. Ach liebe Christen, seid getrost.
157. 2. Wer sich selbst erhöht.
158. 3. Bringet dem Herrn Ehre.

18. Sonntag nach Trinitatis.

159. 1. Gott soll allein mein Herze haben.
160. 2. Herr Christ, der einge Gottes Sohn.

Michaelisfest.

161. 1. Es erhub sich ein Streit.
162. 2. Man singet mit Freuden.
163. 3. Herr Gott dich loben wir.
164. 4. Siehe, es hat überwunden.

19. Sonntag nach Trinitatis.

165. 1. Wo soll ich fliehen hin.
166. 2. Ich elender Mensch.
167. 3. Ich will am Kreuzstab gerne tragen.

20. Sonntag nach Trinitatis.

168. 1. Ich geh und suche mit Verlangen.
169. 2. Ach ich sehe jetzt da ich zur Hochzeit gehe.

Reformationsfest.

170. 1. Gott der Herr ist Sonn und Schild.
171. 2. Eine feste Burg ist unser Gott.

21. Sonntag nach Trinitatis.

172. 1. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
173. 2. Ich glaube, lieber Herr, hilf.
174. 3. Was Gott thut, das ist wohl gethan.

22. Sonntag nach Trinitatis.

175. 1. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
176. 2. Was soll ich aus dir machen.
177. 3. Mache dich mein Geist bereit.

23. Sonntag nach Trinitatis.

178. 1. Falsche Welt ich trau dir nicht.
179. 2. Wohl dem der sich auf seinen Gott.

24. Sonntag nach Trinitatis.

180. 1. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
181. 2. Ich warte auf dein Glücke.

25. Sonntag nach Trinitatis.

182. 1. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.
183. 2. Es reifet euch ein schrecklich Ende.

26. Sonntag nach Trinitatis.

184. Wachet, betet.

27. Sonntag nach Trinitatis.

185. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

28. Sonntag nach Trinitatis.

186. O Wunderkraft der Liebe.

Hiezu kommen:

II. Cantaten für besondere kirchliche Zwecke.

A. Copulations-Cantaten.

187. Dem Gerechten muß das Licht.

188. Gott ist unsre Zuversicht.
189. Herr Gott, Beherrscher aller Dinge.

B. Confirmations-Cantaten.

190. Gott der Hoffnung, erfülle mich.

C. Rathswahl-Cantaten.

191. Gott ist mein König.
192. Gott, man lobet dich in der Stille.
193. Preise Jerusalem dein Glücke.
194. Wir danken dir, Gott, wir danken dir.

III. Cantaten ohne besondere Bezeichnung.

195. Aus der Tiefe ruf ich, Herr zu dir.
196. Christe du Lamm Gottes.
197. Das ist gewißlich wahr.
198. Der Herr denket an uns.
199. Die Freude reget sich.
200. Das neugeborne Kindlein.
201. Es ist nichts verdammliches an denen, die in Christo sind.
202. Furcht und Zittern.
203. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
204. Gott, man lobt dich in der Stille. (verloren.)
205. Jauchzet alle Welt, Siehe der Bräutigam kommt.
206. Ihr Pforten Zion, ihr Wohnungen Jacobs.
207. Ich habe meine Zuversicht.
208. Jetzt bedenken.
209. Laßt uns dies Jahr vollbringen.
210. Lobt ihn mit Herz und Munde.
211. Mein Gott, wie lang' ach lange.
212. Nach dir, Herr, verlanget mich.
213. Nun ist das Heil und die Kraft.
214. Nun ist das Heil und die Kraft.

215. Nun danket alle Gott.
216. Nur jedem das Seine.
217. O Jesu Christ, meines Lebens Licht.
218. O heilger Geist und Wasserbad.
219. Schlage doch, gewünschte Stunde.
220. Schatz, hebe Dich aus Deiner Krippen (Bruchstück).
221. Selig sind die Todten.
222. Singet dem Herrn ein neues Lied (verloren).
223. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
224. Wer sucht die Pracht, verwünscht den Glanz.
225. Widerstehe doch der Sünde.
226. Wünscht Jerusalem Glück (verloren).

In den vorstehenden 226 Kirchen-Cantaten ist alles zusammengefaßt, was an solchen Musikstücken als von Bach herrührend, zu ermitteln gewesen ist.

Der größeren Vollständigkeit wegen wird es erforderlich sein, noch folgende einzelne Arien, welche sich in der Bibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin aus der Erbschaft der Prinzessin Amalie von Preußen befinden, anzuführen, nämlich:

1. Aria „Stirb in mir Welt" Hmoll für Alt, mit Instrumenten und obligater Orgel. Der Arie geht eine Sinfonie mit obligater Orgel in ddur vorher.

2. Arie „Mir ekelt mehr zu leben", für Contra-Alt, 2 Violini, Viola, Violoncello und obligate Orgel, ddur.

Vielleicht, daß diese Arien in ähnlicher Weise wie die Cantaten für eine Stimme als Kirchen-Cantaten betrachtet und hie und da in der Ordnung des Gottesdienstes an Stelle der sonst gebräuchlichen Figural-Musik aufgeführt worden sind.

B.

Die Motetten.

Eine von den Cantaten abweichende, in früherer Zeit sehr beliebte, übrigens uralte Form der Figural-Musik für die Kirche war die der Motetten. Der ursprüngliche Styl dieser geistlichen Compositionen, welche für den Gesang bestimmt und in der ältern Zeit ohne Instrumental-Begleitung gesetzt waren, beruhte wesentlich darauf, daß jedem Satz des zu Grunde liegenden Textes, so weit er einen in sich bestehenden Gedanken enthielt, seine besondere Melodie angewiesen, diese in den verschiedenen Stimmen durchgeführt, von dem neuen Satze des nächsten Gedankens abgelöst und daß das Stück in dieser Weise ohne Unterbrechung oder Ruhepunkt zum Schluß geführt wurde.

Aus diesem, gewissermaßen bunten Hintereinander von verschiedenen Gedanken, deren jeder für sich durchgeführt war, entwickelte sich der alte Motettenstyl zu einem Galimatias von verschiedenen musikalischen Formen, welcher in völligen Ungeschmack ausartete. Nicht ohne Recht konnte zu seiner Zeit Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister von ihnen sagen:*) „Man wußte bei den Motetten anfänglich von keinem Instrumente, außer der Orgel, und die blieb oft aus. Man wußte dabei von keinem andern Concertiren als von derjenigen Jagd, welche mit den unsingbaren und unendlichen Fugen angestellt ward. Alles ging in vollen Sprüngen, da Capella, mit der ganzen Schule und Feldein, und hauete immer getrost fort, bis an's letzte Ende, denn ehe gab man kein Quartier. Da

*) Mizler, musik. Bibl. Band 2. Th. 3. S. 94.

war keine Leidenschaft oder Gemüthsbewegung auf viel Meilenwegs zu sehen; keine Einschnitte in der Klangrede, ja viel mehr Abschnitte in der Mitte eines Worts mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein paar oft wenig oder nichts bedeutende Wörter: als Salve regina misericordiae u. dgl., dennoch waren es nicht einmal lauter ordentliche Fugen, sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andere gleichsam äffete."

Dieser verworrene Styl wurde später dadurch erweitert, daß man das, was die Stimmen sangen, durch allerhand Instrumente verstärkte. Doch blieb es eine Eigenthümlichkeit der Motetten, daß diese Instrumente keine Note mehr oder anders oder weniger machen durften als der Sänger. Bei der weiteren Ausbildung der Harmonie und der kontrapunktischen Behandlung der Musikstücke wurde dann dieser allerdings sehr mangelhafte Motettenstyl zur kunstmäßigen reinen Form ausgebaut, indem man, wenn gleich die ersten Grundlagen nicht ganz verlassend, doch die Ausführung der Gedanken in musikalischem Sinne und in thematisch-einheitlicher Weise verfolgte und den Choral darinnen verwebte oder anschloß.

Die Mehrzahl der Motetten Bachs entspricht dieser erneuerten Form und daher dem auch in den Cantaten hervortretenden kirchlichen Gebrauch jener Zeit, „welcher Bibel und Bibelwort in fromme erbauliche Beziehungen zu bringen liebte."*) Es sind also die meisten seiner derartigen Tonwerke auf Kirchenlieder gebaut,

*) Von Winterfeld, der evangelische Kirchengesang. Th. III. S. 312.

schließen mindestens mit Strophen von Chorälen, und nur in einem derselben, „Komm, Jesu, komm, gieb Kraft mir Müden“, findet sich der Choral nicht angewendet.

Welche bedeutende Rolle die Motette zu jener Zeit in der Liturgie der lutherischen Kirche spielte und wie sehr dafür Sorge zu tragen war, daß dieselbe vorbereitet, mit gehöriger Sorgfalt geübt und vorgetragen werden konnte, das haben wir oben gesehen.

Daß Bach die Form, in die er diese seine schönen Tonwerke kleidete, fertig vorgefunden hat, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man die Motetten seiner Vorgänger, insbesondere die von Johann Christoph Bach componirten in Betracht zieht.

Wie viel er solcher Stücke geschrieben, ist leider nicht zu bestimmen. Da deren fast bei jedem Gottesdienst erfordert wurden, so ist vorauszusetzen, daß Bach, obschon die Benutzung anderer Motetten gewiß nicht ausgeschlossen wurde, doch eine große Zahl solcher Stücke gesetzt habe, um so mehr, da man sich ihrer auch bei Leichenbegängnissen zu bedienen pflegte. Noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat die Bibliothek der Thomas-Schule eine ganze Sammlung derselben besessen. Die Leipziger Allgem. Musik-Zeitung vom Jahre 1798 S. 117 erzählt, daß Doles, Bachs zweiter Nachfolger im Cantorat, bei Mozarts Anwesenheit in Leipzig diesen, als er am 22. April 1788 die Thomas-Schule besucht und auf der Orgel der Thomas-Kirche (unentgeldlich und ohne vorhergegangene Ankündigung) gespielt, mit der Aufführung der zweichörigen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ überrascht habe. Mozart, hingerissen von der Schönheit des Gesangsstücks, habe sich

nach den übrigen Motetten erkundigt und man habe ihm die Stimmen von allen vorgelegt, bei deren Durchsicht er*) mehrere Stunden verweilt.

Zur Zeit sind deren, einschließlich des unter a Nr. 7 bezeichneten einzelnen Motettensatzes und der zweifelhaften Motette Nr. 18 noch achtzehn vorhanden, nämlich:

a) an vierstimmigen:

1. Jesu meine Freude.
2. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf.
3. Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir.
4. Wie sich ein Vater.
5. Sei Lob und Preis mit Ehren.
6. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit.
7. Ach Gott vom Himmel sieh darein (einzelner Satz).

b) an fünfstimmigen.

8. Jesu, meine Freude.
9. Komm, Jesu, komm.

c) an achtstimmigen.

10. Jauchzet dem Herrn alle Welt.
11. Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir.
12. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf: „Bei der Beerdigung des seel. Professor und Rectoris Ernesti"; 1729.
13. Komm, Jesu, komm.
14. Singet dem Herrn ein neues Lied.
15. Jesu meine Freude.
16. Lob, Ehr und Weisheit.

---

*) Jahns Mozart III, 427 u. 473 und Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, III, 222.

Hiezu würden ferner zu rechnen sein:

17. Der 117. Psalm: „Lobet den Herrn alle Heiden“ (c dur 4/4), welcher als vierstimmiger Chor mit Grundbaß die Motettenform zeigt und den Cantaten nicht angehört; endlich

18. Die streitige achtstimmige Motette: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn.“

Was das zuletzt genannte Tonstück anbetrifft, so unterliegt es keinem Zweifel, daß es vermöge seiner seltnen Schönheit und Pracht des Ausdrucks von J. S. Bach componirt sein könnte. Die Original-Schrift desselben existirt freilich nicht, und die Entscheidung dieser Frage ist daher mit Sicherheit kaum zu erwarten. Die in Berlin befindliche Partitur ist sehr alt, das Papier verlegen und die Schrift verblaßt, mehr als dies bei den ältesten Arbeiten Bachs sonst der Fall ist. Die Ueberschrift ist aber leider abgefressen, der dort befindlich gewesene Name des Verfassers daher verloren gegangen. Die Handschrift ist weder unbedingt die Johann Sebastians aus seiner früheren Zeit, noch die Johann Christoph Bachs, dem diese Motette vielfach zugeschrieben worden ist.

Mag sie aber herrühren, von wem sie will, in jedem Falle würde diese herrliche Composition mit dem Cantus Firmus des Sopran im zweiten Abschnitt Seb. Bachs besten Arbeiten hinzugerechnet werden können.

Nach einem alten Autographen-Kataloge der Herrn Breitkopf und Härtel zu Leipzig vom Jahre 1765 wären an Bach'schen Motetten zu jener Zeit im Original in deren Händen gewesen:

Ein feste Burg.

O Jesu, liebster Gast.

Ein feste Burg (noch einmal).
In allen meinen Thaten.
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
Siehe, der Bräutigam kommt.
Ferner nach dem Schicht'schen Kataloge:
Es ist nun nichts Verdammliches.
Nun danket Alle Gott.
Merk auf, mein Herz.
Der Gerechte, ob er gleich.

Es wären also mindestens 10 solcher Motetten für jetzt als verloren zu betrachten, da deren Verbleib nicht nachweisbar ist. Sie sind seiner Zeit im Wege der öffentlichen Versteigerung verkauft worden.

Diese Musikstücke werden jetzt im Ganzen selten gehört. Sie hatten ihre ganz eigne und besondere Tendenz und behaupteten in der Figural-Musik der lutherischen Kirche ihre abgesonderte Stelle. Die Einfachheit des frommen Ausdrucks, der erhebende Schwung, den sie entfalten, stempelten sie zu ächt religiösen Weihegesängen, und sicherten ihnen den ernsten, frommen Eindruck, auf den sie berechnet waren.

Abgesehen hiervon werden ihre harmonischen Verwickelungen, der geniale Fluß der einzelnen Stimmen und deren machtvoller Zusammenklang stets die höchste Bewunderung für den betrachtenden Künstler erregen und die Freude eines jeden Sängerchors bleiben, der sich an ihnen versuchen darf.

Es sind Arbeiten von der höchsten Vollendung, voll von den seltensten Schönheiten und von einer ernst religiösen heiligen Stimmung.

Auch hier wird sich ein deutliches Bild dieser Musikgattung am besten dadurch gewähren lassen, daß wir an Einzelnen uns die Gesammtheit anschaulich zu machen suchen.

Betrachten wir daher um der von Mozart geäußerten Bewunderung willen zunächst die Motette:

Singet dem Herrn ein neues Lied.

Die Grundlage des Textes bildet der 149. Psalm.

Der Text lautet:

Doppel-Chor.

Singet dem Herrn ein neues Lied,
Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zions sey'n fröhlich über ihrem Könige.
Sie sollen loben seinen Namen im Reigen,
Mit Paucken und Harfen sollen sie ihm spielen.

1. Chor. zugleich.	2. Chor.
Gott, nimm dich ferner unser an,	Wie Väter mit Erbarmen
Denn ohne dich ist nichts gethan,	Auf ihre schwachen Kinder schaun:
Mit allen unsren Sachen.	So thut Gott an uns Armen
Drum sei du unser Schirm und Licht,	Wenn wir mit Einfalt auf ihn traun.
Dann trügt uns unsre Hoffnung nicht,	Gott weiß es, wir sind Sünder;
Denn Du wirst ferner wachen.	Er weiß es, wir sind Staub,
Wohl dem, der sich im Glauben fest	Und der Verwesung Kinder,
Auf dich und deine Huld verläßt.	Ein niederfallend Laub!
	Kaum daß die Winde wehen,
	So ist es nicht mehr da!
	Wir Sterbliche vergehen!
	Stets ist der Tod uns nah.

Beide Chöre.

Lobet den Herrn in seinen Thaten,
Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit.
Alles was Odem hat, lobe den Herrn!
Allelujah!

Das Tonstück (3/4 d dur) beginnt mit einem glänzend feurigen Einsatz, des in reich figurirtem Schwunge sich entwickelnden ersten Chors. Unter ihm schreitet in dem durch festen Rythmus ausgeprägten Charakter erhabener Würde der zweite Chor daher, indem er das glänzende Motiv des ersten Chors übernimmt. Ein zweites Thema fällt ein, mit welchem beide Chöre wechselnd dem Herrn das neue Lied ertönen lassen, um sich bei den Worten: Israel, freue Dich in herrlichen Imitationen zu vereinigen. Reich geschlungen in glänzenden Figuren wallt der achtstimmige Lobgesang, sich immer und immer von neuem an sich selbst entzündend und belebend, wie ein Triumph-Gesang vor einem mit Blumen umkränzten Altare in die Höhe empor.

Diesem prachtvollen Satze folgt ein andante sostenuto des ersten Chors, choralartig in feierlicher weihevoller Melodie vom zweiten Chore getragen, über dessen ernsten Klängen in reicherem Gange die Gegensätze entwickelt werden. Die zweite Strophe des Gramann'schen Liedes über den 103. Psalm „Wie sich ein Vater erbarmet" bildet den Mittelpunkt dieses Wechselgesanges. Aus ihm erhebt sich achtstimmig (es dur) das „Lobet den Herrn" wiederum im reichsten feurigsten Wechsel der Stimmen.

Den Schluß, „Amen, Hallelujah", „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" bildet eine vierstimmig gesetzte Fuge von vollendeter Meisterschaft, Würde und Majestät.

Wie wäre es möglich gewesen, daß ein solches Werk, aus einem Guß geschaffen, voller Einheit und Größe, herrlich in seinen Einzelheiten wie in seiner Gesammtheit, nicht auf den empfänglichen, klaren, dem Schönen und Großen so offnen Sinn Mozarts den tiefsten Eindruck hätte

machen müssen? Gewiß aber verdient es auch die lebhafteste Anerkennung, daß Doles, selbst ein Tonsetzer von hervorragender Bedeutung, und zu jener Zeit schon im Greisenalter (er war 1715 geboren), an dreißig Jahre nach dem Tode seines Lehrers es für geboten erachtete, dem berühmten Gaste bei seiner Anwesenheit an der Stätte, wo Bach gelebt und gewirkt hatte, ein solches Werk des großen Meisters vorzuführen.

Doch nicht weniger vollendet als dieses sind die andern Motetten für acht Stimmen, von denen wir, um durch die Besprechung von Einzelnheiten nicht zu ermüden, in kürzerer Darstellung zunächst die Motette:

„Fürchte dich nicht“

hervorheben, deren Text wie folgt lautet:

Chor. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,
Weiche nicht, denn ich bin dein Gott,
Ich stärke dich, ich helfe dir auch,
Ich erhalte dich
Durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Fuga.

Denn ich habe dich bei deinem Namen gerufen, denn ich habe dich erlöset. Du bist mein. Fürchte dich nicht.

Cantus Firmus.

Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden!
Du bist mein, ich bin dein!
Niemand kann uns scheiden.

Ich bin dein', weil du dein Leben
Und dein Blut, mir zu gut,
In den Tod gegeben.

Du bist mein, weil ich dich fasse,
Und dich nicht, o mein Licht
Aus dem Herzen lasse!

Laß mich, laß mich hingelangen,
Wo du mich, und ich dich
Ewig werd' umfangen.

Ein langer Satz (4/4 a dur), dessen Haupt-Motive in wunderbarer Klarheit mit einander wechseln, beginnt. In feierlicher Pracht tönt dazwischen hinein der rythmische Einsatz des „ich stärke dich“ bis das reich figurirte „ich erhalte dich“ in glänzender Steigerung sich entwickelt und zu dem fugirten vierstimmigen Schlußsatz „denn ich habe dich erlöset“ mit dem schönen Choral: „Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden“ als cantus firmus überführt. Es ist ein erhabenes Werk von ächt christlichem Character, ausgezeichnet durch seine herrliche Fülle und lebendige Wahrheit. „Wie majestätisch behauptet sich die ehrwürdige Haupt-Melodie in der Fluth des begleitenden Gesanges. Hohe Andacht, Freude, Bewunderung, Staunen, Rührung muß die Wirkung dieser großen Motette sein.“ *)

Wir möchten ferner der schönen Motette:

„Ich will den Herrn loben“

(3/4 f dur) Erwähnung thun, in welcher der erste Chor im zweiten Satz (als Aria bezeichnet) über dem Choral-Gesange des zweiten Chors in glänzend melodischer Weise dahinschreitet, bis sich beide Chöre im: „Jauchzet, jauchzet“ vereinigen, um mit dem Choral: „Wer faßt, wie groß du, Schöpfer, bist“, feierlich zu schließen; endlich der Motette:

„Komm, Jesu, komm“

(3/2 g moll) mit ihrer, in klarster Entwickelung sich darstellenden tief ernsten Stimmung und rührenden Melodie sowie mit dem schönen vierstimmigen Schluß-Choral: „Bald raffst du mich zu höhren Freuden.“

---

*) Berlin. Mus.-Zeit. 1806. S. 4.

Ein besonders hervortretendes Interesse erregt die fünfstimmige Motette

„Jesu meine Freude“.

Sie ist darum einer besondern Erwähnung werth, weil ihrem Text das ganze Kirchenlied als Grundlage dient, zwischen dessen Strophen Sprüche aus dem Briefe Pauli an die Römer eingeschoben sind.

Dieser Text lautet:

1. Choral. 4stimmig. emoll 4/4.	Jesu meine Freude, Meines Herzens Weide, Jesu meine Zier, Ach wie lang' ach lange, Ist dem Herzen bange! Es verlangt nach dir! Gottes Lamm, Mein Bräutigam, Außer dir soll mir auf Erden Sonst nichts liebers werden.
2. Chor. 5stimmig. emoll 3/2.	Es ist nun nichts Verdammliches an denen die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.
3. Choral. 5stimmig. emoll 4/4.	Unter deinen Schirmen Bin ich vor den Stürmen Aller Feinde frei. Laß auch Felsen splittern, Laß den Erdkreis zittern, Mir steht Jesus bei. Ob es jetzt gleich kracht und blitzt, Ob gleich Sünd' und Hölle schrecken, Jesus will mich decken.
4. Terzett. emoll 3/4.	Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünden und des Todes.
5. Chor. 5stimmig. emoll 3/4.	Trotz der Gruft der Erden, Wo ich Staub soll werden,

Trotz der Furcht dazu,
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In ganz sichrer Ruh.
Gottes Macht
Hält mich in Acht;
Erd und Himmel mag zerstäuben,
Gott wird Gott noch bleiben!

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnet. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.

Choral. 4stimmig. emoll 4/4.

Weg mit allen Schätzen,
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg, ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewußt!
Elend, Noth,
Kreuz, Schmach und Tod,
Soll mich, ob ich viel muß leiden,
Nicht von Jesu scheiden.

Terzett. cdur 12/8.

So aber Jesus Christus in euch ist, so ist der Leib zwar todt um der Sünde willen, der Geist aber ist das Leben, um der Gerechtigkeit willen.

Quartett. amoll 2/4.

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällst du nicht!
Gute Nacht ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht,
Du Stolz und Pracht,
Dir sei ganz, dn Lasterleben,
Gute Nacht gegeben!

Chor. 5stimmig. emoll 3/2.

So nun der Geist des, der Jesum von den Todten auferwecket hat, in euch wohnet, so

wird auch derselbige, der Christum von den Todten auferwecket hat, eure sterblichen Leiber lebendig machen, um deßwillen, daß sein Geist in euch wohnet.

10. Choral. 4stimmig. emoll 4/4.

Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muß auch ihr Betrüben
Lauter Freude sein.
Duld ich schon
Hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Die Motette ist, wie man schon aus den Worten erkennt, sehr lang. Ihrer äußeren Structur nach würde sie als ein Mittelding zwischen der Cantaten- und Motettenform erscheinen. Sie übersteigt mit 450 Takten das weiteste Maß dessen, was die Leipziger musikalische Gesellschaft für die Kirchen-Cantaten in der Sommerzeit als passend erachtet hat.

Der ihr zu Grunde liegende Choral tritt als solcher fünfmal in ihr auf, nemlich:

a. in dem ersten und dem letzten Satze (Nr. 10) vierstimmig gesetzt, in selten schöner und wohlklingender Stimmführung, welche in den drei Unterstimmen bewegt, voll ernsten und andächtigen Ausdrucks ist,

b. in dem dritten Satz, in fünfstimmiger Bearbeitung, deren besonders im Tenor und Alt hervortretend melodiöse Führung und reiche Fülle sich gegen die ruhig fortschreitenden beiden Oberstimmen lebendig abhebt,

c. in dem vierstimmigen Satze Nr. 6. Der Sopran

führt die Hauptmelodie, während die übrigen Stimmen in bewegtem Gange polyphon daher gehen,

d. in dem gleichfalls vierstimmigen Satze Nr. 8 für zwei Soprane, Tenor und Alt, dessen melodische und wohlthuende Klangformen sich um die in der Altstimme liegende Hauptmelodie wie kunstreiche Arabesken daherschlingen.

Zwischen diesen fünf Choralsätzen, welche alle jene eigenthümlichen Schönheiten der Bachschen Art und Weise, die Choräle zu bearbeiten, jene reiche Fülle von Ausdruck, Empfindung, erhabner Würde und harmonischen Wohlklangs in sich vereinigen, sind die übrigen Theile des Tonwerks in interessantester Weise vertheilt.

Der zweite fünfstimmige Satz, poco adagio „Es ist nun nichts“ hat eine feste ernste Stimmung, aus der das in fugirter Weise behandelte Motiv „die nicht nach dem Fleische wandeln“ mit seinen langgezogenen Tongängen würdevoll hervortritt.

Der fünfte Satz: „Trotz der Gruft der Erde“ mit seinem kühnen, fast trotzigen Schwunge erhebt sich zu jener Erhabenheit des Ausdrucks, in welcher Bach so fast unübertroffen dasteht.

Die ihm angehörige fünfstimmige Fuge „Ihr aber seid nicht fleischlich“ ist eine jener eigenthümlichen Tonschöpfungen, in denen Geist und Form in vollendeter Weise in einander verschmelzen und deren Schluß (Andante: „Wer aber Christi Geist nicht hat“ von edelster Wirkung ist.

Das Terzett Nr. 7, Alt, Tenor, Baß „So aber Christus in euch ist“ beginnt in sanfter Melodie und

geht in dem zweiten Theile „Der Geist aber ist das Leben“ in ein edel figurirtes lebendiges Tongewebe über.

Der Gesammteindruck dieses Werks ist der inniger, hingebender Andacht, ein Kirchenstück von vollendeter Einheit und ausgeprägt religiös-christlichem Charakter.

Wenn es hienach möglich sein wird, sich von dem Wesen der Bachschen Motetten, so viel deren übrig geblieben sind, ein Bild zu machen, so mag hier noch im Vorübergehen bemerkt sein, daß nach einer sonst nirgend vorkommenden Angabe,*) welche wir weder zu bestreiten noch ausdrücklich als richtig anzuerkennen vermögen, Bach im Zustande seiner Blindheit, also in den letzten Monaten seines Lebens, einem seiner jüngeren Söhne die obengenannte schöne Motette für acht Stimmen: „Komm Jesu, komm, mein Leib ist müde, der saure Weg wird mir zu schwer“ dictirt haben soll. Möchte hierin nicht eine Verwechselung mit dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen“ liegen, den Bach bekanntlich kurz vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktirt hat, so würde dies für die Geschichte der letzten Lebenszeit des großen Tondichters von höchstem Interesse sein. An sich wäre es kaum denkbar, daß der absterbende große Meister in seiner Blindheit die Grundlage fast der gesammten Musik seines ganzen Lebens verlassen und eine Figuralmusik geschaffen haben sollte, an deren Composition er in den Tagen seiner geistigen Kraft und Frische wohl nur mit dem praktischen Zweck ihrer kirchlichen Ausführung gegangen sein würde.

*) Inauguralrede nebst biographischen Nachrichten über die Cantoren der Thomasschule von G. Stallbaum. Leipzig 1842.

Auch möchten wir glauben, daß Forkel, der ja seine Nachrichten über das Leben Bachs aus den Angaben der ihm befreundeten Söhne des verstorbenen Meisters geschöpft hat, eine so merkwürdige Thatsache, welche diese gewiß nicht vergessen haben könnten, nicht entgangen sein würde.

Im Allgemeinen gehören die Motetten Bachs, obgleich durch den Druck veröffentlicht, den weniger bekannten Werken des großen Tonmeisters an. In jedem Falle würden sie in den protestantischen Kirchen, denen die Mittel zur Ausführung solcher Musikstücke zu Gebote stehen, noch heut mit derselben Wirkung an ihrer Stelle sein, wie sie es vor jetzt mehr als anderthalb hundert Jahren gewesen sind.

Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1729.

Bald nach seiner Anstellung, es ist nicht ermittelt in welchem Jahre, hatte Bach den Titel eines Herzogl. Sachsen-Weißenfelsischen Kapellmeisters erhalten. Er muß, auch abgesehen von seiner Ehe mit der Tochter des dortigen Stabstrompeters, nicht ohne Verbindung mit dem Hofe zu Weißenfels gewesen sein. Denn wir kennen von ihm schon aus früherer Zeit eine auf den Geburtstag des Herzogs Christian componirte Cantate: „Frohlockender Götter Streit," in welcher Diana, Endymion, Pan und Pales als darstellende Göttergestalten auftreten und deren Text mit den Worten:

„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd"

beginnt und mit den nicht überall verständlichen dichterischen Worten schließt:

„Die Anmuth empfange, das Glücke bediene
Den Herzog und seine Luise Christine,
Sie weyden in Freuden auf Blumen und Klee,
Es prange die Zierde der fürstlichen Eh',
Die ander' Dione
Fürst Christians Krone!“

Diese Cantate, später auch auf das Geburtsfest des Herzogs Ernst August von Weimar angewendet, ist weiterhin noch einmal auf des Königs von Polen Namensfest parodirt, also in hinreichendem Maße ausgenutzt worden.

Sie gehört den längeren Cantaten Bachs an und enthält folgende Sätze:

1. Recitat. Diana (Sopran) f dur 4/4.
   Aria. Sopr. 2 Corni. Basso. f dur. 4/4.
2. Recitat. Endymion (Tenor)
   Aria. con Basso continuo. d moll 4/4.
3. Recit. Diana, mit den Textes Worten:

   „Der theure Christian (Ernst August)
   Der Wälder Pan (Lust)
   Kann in erwünschtem Wohlergehn
   Sein hohes Ursprungsfest begehn.“

4. Duo. Diana. Endymion con Basso cont. c dur 4/4. sehr reich figurirt.
5. Rec. Pan. (Bass.)
   Aria. c dur. 4/4. 3 Hautb. Basso.
6. Rec. Pales. (Sopr.)
   Aria. b dur. 4/4
7. Chor: „Lobe, Sonne dieser Erde“ 4st.
   2 Hautb., Taille, Violone Basson, 2 Violini, Viola e Cont. f dur. 4/4
8. Aria. Diana. f dur. 3/4. In der Begleitung zeigen

sich die vollständigen Elemente der Arie: Mein gläubiges Herze.

9. Aria. Pan. b dur. 3/8.

10. Schlußchor mit den Instrumenten ad Nr. 7 und dem oben erwähnten Text: „Die Anmuth empfange." ꝛc.

Wie es damals mit der Titelsucht in den gesegneten deutschen Landen ausgesehen, kann hier billig dahingestellt bleiben. Denn unser Werk soll weder ein Spiegel jener Zeit, noch eine Kritik ihrer Sitten sein.

Daß aber auch Männer von großen Gaben und von ernstem Charakter nach jener Richtung hin ihren Ehrgeiz nicht zurückhalten konnten, das beweist unter andern Meister Sebastian Bach. Man möge also nicht zu hart über ähnliche Erscheinungen unsres aufgeklärten Jahrhunderts urtheilen.

Daß Bach die Titel nicht gleichgültig waren, ergiebt der Zusammenhang seines ganzen Lebens, und daß er eine derartige Auszeichnung, übrigens aus sehr begreiflichen Gründen, in dem Lande zu erlangen strebte, in welchem er sich nun bleibend niedergelassen hatte, kann nicht zweifelhaft sein.

Es ist dies mit der Behauptung in Verbindung gebracht worden, daß mit den Obliegenheiten des Cantors der Thomasschule gewisse Nebenverpflichtungen für den Hof verbunden gewesen seien.*)

Aus den in den Schulordnungen genau vorgezeichneten Amtspflichten des Cantors daselbst haben wir aber ebenso wenig als aus den Rathsacten zu Leipzig irgend etwas

*) Forkel und Hilgenfeld u. a. behaupten dies.

entdecken können, was eine solche Voraussetzung rechtfertigen könnte. Wir wüßten aber auch nicht, inwiefern mit dem Dienste der lutherischen Cantorstelle von St. Thomas zu Leipzig eine solche Nebenpflicht für den zu Dresden residirenden „katholischen" Hof hätte in Verbindung stehen können.

Daß Bach öfter nach Dresden ging, um sich dort hören zu lassen, seinen Sohn zu sehen und die Oper zu besuchen, hat hiemit wohl nichts zu schaffen.

Uebrigens konnte ein Mann von seiner eminenten Stellung in der Kunst, ohne gerade von unzeitiger und übertriebener Eitelkeit oder von besonderem Ehrgeiz geplagt zu sein, wohl den Wunsch hegen, seinen Kunstgenossen geringeren Schlages gegenüber, vor den städtischen und Kirchenbehörden, mit denen er in amtlichem Verkehr stand, und vor dem Publikum, dem er so oft die glänzenden Gestalten seiner Phantasie vorzuführen hatte, mit einiger äußeren Auszeichnung auftreten zu können. Ja im Laufe der Zeit und in der Entwickelung seiner dienstlichen Stellung wurde dies für ihn geradezu nothwendig. Doch scheint ihm der Gedanke, einen solchen höheren Titel beim Sächsischen Hofe nachzusuchen, erst später in Folge von Ereignissen gekommen zu sein, die wir seiner Zeit schildern werden.

Dem Hofe war er vom Jahre 1717 her wohl bekannt, wo er Marchand in so hervortretender Weise aus dem Felde geschlagen hatte. Auch versäumte er keine passende Gelegenheit, um der königlich kurfürstlichen Familie seine Ehrerbietung zu erweisen und vor ihr seine Kunst geltend zu machen.

Auch mit seinem ehemaligen Herrn und Freunde, dem Fürsten Leopold zu Anhalt-Cöthen scheint Bach in Beziehungen geblieben zu sein. Mindestens componirte er, als dieser sich am 24. Juni 1725 mit Charlotte Friederike Wilhelmine Prinzessin von Nassau-Siegen zum zweitenmale vermählt hatte, zu dem ersten Geburtstagsfeste, welches die Fürstin im nächsten Jahre (1726) in Cöthen feierte, die Cantate: „Schwingt freudig euch empor,“ welche später zu einer Advents-Cantate umgeschaffen worden ist.

Demnächst kam Friedrich August II. (1727) nach Leipzig, um dort während der Jubilatemesse am 12. Mai seinen 58. Geburtstag zu feiern, nachdem er in Folge einer Fußverletzung längere Zeit zu Bialystock schwerkrank darniedergelegen hatte.

Große Feierlichkeiten waren zu diesem festlichen Tage in der Stadt vorbereitet worden. Dieselbe hatte ihr Prunkgewand angelegt. Am Morgen bewegte sich ein stattlicher Festzug von der Thomaskirche aus an dem Apelschen Hause in der Catherstraße vorbei, wo der König wohnte, und Friedrich August „sahe demselben aus seinen Zimmern mit sehr gnädiger Miene von Anfang bis zu Ende zu.“

In der Pauliner Kirche ward hierauf die Festrede gehalten und eine von Görner gesetzte lateinische Ode abgesungen, nach der Musik aber das Tedeum angestimmt und mit den Kanonen von der Pleißenburg begleitet.

An den „großen Solennitäten“, welche an diesem Tage stattfanden, nahm auch Bach Theil. Wir lassen die Beschreibung des weiteren Verlaufs derselben nach den Worten der alten Chronik um so mehr folgen, als die von ihm

für dies Fest componirte Musik uns nicht erhalten geblieben ist, sondern verloren gegangen zu sein scheint.

Es heißt dort:

§ 18.

„Gleichwie aber der allgemeine Freudentag bei denen darüber frohlockenden Leipzigern nicht gestattete, es bei denen erzehlten Solennitäten bewenden zu laßen; also bemüheten sich sowohl verschiedene Privati als auch die gesammten Convictores u. Königl. Alumni, ihre unterthänigste Freude auf verschiedene Arth fernerweit an den Tag zu legen.

§ 19.

Es führeten nehmlich die Convictores Abends nach 8 Uhr, als ihnen, daß es nunmehro Zeit sei, durch den Hof-fourier gemeldet worden war, eine Music auf, welche von dem Capellmeister u. Stadt-Cantore, Hrn. Johann Sebastian Bachen, componiret worden, u. die derselbe persönlich dirigirte.

§ 20.

Dabei war zum Dramate Musico folgende Elaboration beliebet worden:

Aria tutti.

Entfernet euch, ihr heitren Sterne, :c.

(Siehe den Anhang I. Nr. IV.)

§ 21.

Das Haupt Exemplar von demselben, welches Ihro Königl. Majestät praesentiret werden sollen, hatten die Convictores in Ponceau farbenen Sammet mit güldnen Dressen und goldnen Franssen einbinden, sonst aber auf

*) „Das frohlockende Leipzig" von Sicul. 1727.

weißen Atlas drucken lassen, u. wurde von dem Oratore desselben, Nahmens Haupt, den das Loß dazu erwehlet hatte, auf einer silbernen Schüßel getragen.*)

§ 22.

Der Aufzug selbst war also ordiniret.

1. Die Senioren derer 15 Tische im Convictorio u. noch ein 16ter mit Wachsfackeln.

2. Zwei Marschalle mit Marschallstaben.

3. Ernannter Haupt mit dem Exemplar auf einer silbernen Schaale, von zwei andern begleitet.

4. Die Commensalen von 4 Tischen mit brennenden Fackeln.

5. Der Chorus Musicus, so sich nebst anderen Instrumenten, auch während des Marsches mit Trompeten u. Paucken hören ließ.

6. Die übrigen Convictores ebenfalls mit Fackeln.

§ 22.

Wie sie nun in solcher Ordnung vor Sr. K. Majestät am Markte angelanget, wurden die Ueberbringer derer Carminum durch ihre beyden Marschälle bis vor die Antichambre geführet, u. der Orator hatte sein Compliment an des Herrn Ober Schenken von Seiffertz Excellenz vor und anzubringen; dargegen Ihro Königl. Majestät sich vor die Allerunterthänigste Devotion, die sie durch eine Abendmusic an Dero hohem Geburtsfeste bezeigen wollen, Allergnädigst bedanken auch Dero Königl. Gnaden bey aller u. jeder Gelegenheit sie versichern laßen.

*) Man sieht, daß dem erbärmlichen Gedichte große Ehre angethan worden war, während von der Composition desselben wenig Notiz genommen worden zu sein scheint.

§ 24.

Während dieser Ceremonie und bis zu derer Abgeordneten Zurückkunft war zur Music alles in Bereitschaft gestellet worden, welche sodann zu Allergnädigstem Contentement bey sehr großem Zulauff unter einer genugsamen Barrière von der vor Königl. Majestät die Aufwartung habenden Soldatesque vollführet worden. Worauf die sämmtlichen Convictores als die Ueberbringer solcher Abend Music in der vorigen Ordnung wieder ab und die Catherstrasse hinunter, sodann bei dem Menkischen Hause vorbei, und nach genommenen Augenschein der dasigen Illumination wieder in das Collegium Paulinum gezogen, woselbst sie mit Verbrennung des Rests ihrer Fackeln mitten auf dem Collegen-Platze unter vielem Vivat Rufen ihre Solennität geschloßen."

So verlief dies Fest in Glanz und Herrlichkeit, um einer anderen Feier zu weichen, welche zwar gleichfalls das Königliche Haus Friedrich August II. in seinen innersten Tiefen traf, doch aber ganz entgegengesetzten Charakters war.

Im Herbst desselben Jahres nemlich, am 5. September war zu Pretzsch auf ihrem Schlosse in stiller Zurückgezogenheit die Königin Christiane Eberhardine gestorben, jene erlauchte Frau, welche es verschmäht hatte, um des Glanzes der polnischen Königskrone willen ihrem lutherischen Glauben zu entsagen und welche um ihrer frommen Tugenden willen von dem Volke „die Betsäule Sachsens" genannt wurde.

Auch bei dieser, das ganze Land in die tiefste und aufrichtigste Trauer versetzenden Veranlassung trat Bach als

Componist für die in der Pauliner Kirche angeordnete Trauerfestlichkeit auf.

Daß an dieser Feier alles Antheil nahm, was in und um Leipzig überhaupt darauf Anspruch machen konnte, von Bedeutung zu sein, ergab sich aus der großen Verehrung, welche die verstorbene Königin im Lande genossen hatte.

Aber auch für die äußerlichen Beziehungen war eine besondere und charakteristische, der Zeit und ihren Umständen entsprechende Sorge getragen worden.

Die Pauliner Kirche war der Veranlassung gemäß decorirt und mit einem kostbaren, nach damaligem Zeitgeschmack sehr complicirten Katafalk versehen worden, welchem keines der etwa möglichen Embleme fehlte.

In feierlichem ernsten Zuge begaben sich die Behörden von Leipzig, unter ihnen der Rector Magnificus und die Professoren der Universität in die Kirche, wo „außer der Procession viele Anwesende, als Herzogliche und andre Standes-Personen, desgleichen nicht nur Sächsische sondern auch ausländische Ministers, Hof und andre Cavaliers nebst vielen Damens“ versammelt waren.*)

§ 25.

„Wie nun, biß alle ihre Sitze eingenommen, mit der Orgel präambuliret und die von Herrn M. Johann Christoph Gottscheden Collegii Mariani Collegiato gefertigte Trauer-Ode unter die Anwesenden durch die Pedelle ausgetheilet war; also ließ sich auch bald darauf die Trauer-Music, so dießmal der Herr Capellmeister Johann Sebastian Bach nach Italiänischer Art componiret hatte, mit Clave

*) Das thränende Leipzig von Sicul. 1727.

di Cembalo, welches Hr. Bach selbst spielete, Orgel, Violes di Gamba, Lauten, Violinen, fleutes douces, u. fleutes traverses etc. u. zwar die Helfte vor- die andere Helfte aber nach der Lob u. Trauer-Rede hören." 2c. 2c.

§ 26.

„Die Ode selbst, welche gedachtermaßen theils vor, theils nach der schönen TrauerRede musikalisch abgesungen ward, war dem Dichter also gerathen.

Laß Fürstin, laß noch einen Strahl
Aus Salems SternGewölben schießen,
Und sieh, mit wieviel Thränengüßen
Benetzen wir Dein Ehrenmahl.
Dein Sachsen, Dein bestürztes Meissen
Erstaunt bei Deiner Todtengruft;
Das Auge thränt, die Zunge rufft,
Mein Schmerz muß unaussprechlich heißen.

Hier klagt August, der Printz, das Land,
Der Adel ächzt, der Bürger trauert.
Wie hat Dich nicht das Volk bedauert,
Sobald es Deinen Fall empfand.
Verstummt, verstummt, ihr holden Seyten,
Kein Thon vermag der Länder Noth,
Und ihrer theuren Mutter Tod,
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.

Der Glocken bebendes Gethön
Soll der betrübten Seelen Schrecken
Durch ihr geschlagnes Ertz entdecken,
Und uns durch Mark u. Adern gehn.
O könnte nur ihr banges Klingen
Davon das Ohr uns täglich gellt,
Der ganzen Europäer Welt
Ein Zeugniß unsres Jammers bringen.

Wie starb die Heldin so vergnügt!
Wie muthig hat ihr Geist gerungen,

Bis sie des Todes Arm bezwungen,
Noch eh er ihre Brust besiegt.
Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben
In unverrückter Uebung sehn.
Unmöglich konnt es dann geschehn,
Sich vor dem Tode zu entfärben.

Ach seelig! weßen großer Geist
Sich über die Natur erhebet,
Vor Grufft und Sorgen nicht erbebet,
Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heißt.
An Dir, Du Muster großer Frauen,
An Dir, erhabne Königinn,
An Dir, des Glaubens Pflegerinn
War dieser Großmuth Bild zu schauen.

Der Ewigkeit Saphirnes Hauß
Zieht Deiner heitren Augen Blicke
Von der verschmähten Welt zurücke,
Und tilgt der Erden Denkbild aus.
Ein starker Glantz, gleich hundert Sonnen,
Der unsern Tag zur Mitternacht,
Und uns're Sonne finster macht,
Hat Dein verklärtes Haupt umsponnen.

Was Wunder ist's. Du bist es werth,
Du Fürbild aller Königinnen!
Du mußtest allen Schmuck gewinnen,
Der Deine Scheitel jetzt verklärt.
Nun trägst Du vor des Lammes Throne
Anstatt des Purpurs Eitelkeit
Ein Perlenreines UnschuldsKleid,
Und spottest der verlaßnen Crone.

So weit der volle Weichselstrand,
Die Niester und die Warthe fließet,
So weit sich Elb' und Muld' ergießet,
Erhebt sich beydes, Stadt und Land.
Dein Torgau geht im TrauerKleide,
Dein Pretzsch wird kraftlos, starr und matt,

Denn da es Dich verloren hat,
Verliert es seiner Augen Weyde.

Doch Königinn, Du stirbest nicht,
Man weiß, was man an Dir besessen,
Die Nachwelt wird es nicht vergessen,
Bis dieser Welten Bau zerbricht.
Ihr Dichter schreibt! Wir wollens lesen:
Sie ist der Tugend Eigenthum,
Der Unterthanen Lust und Ruhm,
Der Königinnen Preis gewesen".

In der That hatte Bach in diesen schönen, die wahren Empfindungen des Landes in so edler Weise darlegenden Worten Gottscheds endlich einmal einen Text gefunden, der, wenn auch nicht musikalisch geformt, sich doch weit über die platten Alltäglichkeiten hinaus erhob, welche die Gelegenheitsdichter seiner Zeit, Picander an der Spitze, ihm zu bieten pflegten.

Dem entsprechend athmet die Musik, von der Forkel (S. 36) sagt, „sie sei so anziehend, daß wer einmal angefangen habe, einen Chor durchzuspielen, nicht davon kommen werde, ohne ihn geendigt zu haben", die ernste, tief bewegte Stimmung, welche sich dem Volke mitgetheilt hatte. Sie gehört mit jenen eigenthümlich dunklen und doch zugleich weichen Klangwirkungen, welche die Verstärkung des Orchesters durch die 2 Violen di Gamba und die 2 Lauten herbeiführte, dem Schönsten an, das Bach geschrieben. Wenn der Chronist von ihr sagt, sie sei in italiänischem Styl gesetzt worden, so ist es freilich schwer, einen Grund für diese Annahme zu finden, da der Styl eben kein anderer als der von Bachs höchster Vollendung und Vollkommenheit ist.

Die Cantate wurde, wie wir gesehen haben, in zwei Abtheilungen aufgeführt, und besteht aus folgenden Sätzen.

1. Chor. (2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen, Viola, 2 Violen da gamba, 2 Lauten, Cont. Hmoll 4/4. Vierstimmig) „Laß Fürstinn“ Dieser Chor ist voll sanften melodischen Charakters, ernst und von dem rührendsten Ausdruck, wie er sich der zur Trauerfeier versammelten Menge unmittelbar einprägen mußte. Die Begleitung der Instrumente unter den in voller Klarheit sich entwickelnden Chorstimmen bezeichnet in eindringlicher Weise die schmerzliche Bewegung der Seele.

2. Recit. „Dein Sachsen, Dein bestürztes Meissen“ 4/4 Hmoll. Tenor, von den Violinen und Bratschen in ängstlich klagenden Figuren begleitet, leitet zu

3. der Aria. Hmoll 4/4. (StreichQuartett) „Verstummt, verstummt“ über, deren edle Declamation und schöne, tief empfundene Melodie von der ergreifendsten Wirkung sind. Ihr folgt

4. Recit. (2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen, (pizz.) Viola, 2 Gamben u. 2 Lauten, d dur, 4/4) „Der Glocken bebendes Getön“ ein von der außerordentlichsten Inspiration Zeugniß ablegendes Musikstück. Die nach einander einsetzenden Instrumente in ihrer unter sich verschiedenen und charakteristischen Bewegung, die Gamben und Lauten, welche sich mit ihrer schwermüthig dunklen Tonfarbe wie ein Trauerschleier um die erschütterte Seele schlingen, und die die dumpfen Glockentöne andeutenden, langsam nach der Tiefe herabsteigenden Bässe, alles erregt das Gemüth wie mit mystischem Zauber, indem es „durch Mark und Adern“ geht. Und wie nach und nach die

Instrumente verklingen, indeß die Gesangsstimme sich zu den Worten: „ein Zeugniß unsres Jammers bringen", zu dem außerordentlichsten declamatorischen Affecte steigert, stellt sich uns ein Bild der edelsten Trauer dar, welches den größesten Meisterwerken an die Seite tritt, die die Musik irgendwie geschaffen.

An diesen schönen Satz reiht sich

5. eine Arie für Alt (ddur $^{12}/_{8}$ 2 Viol. di gamba und Laute) „Wie starb die Heldin so gefaßt", welche mit ihm auf gleicher Höhe bleibt. Die der harmonischen Tonfolge vorgreifende Bewegung des Basses tritt in eigenthümlich spannender, ernster Weise hervor.

Es folgt

6. Rec. accomp. für Tenor „Ihr Leben weiß die Kunst zu sterben" (2 Hautb.. und Baß gdur $^{4}/_{4}$) welches in ähnlicher Behandlung, wie die accompagnirten Recitative der Matthäus-Passion den

7. Schlußchor des ersten Theils „An Dir Du Fürbild großer Frauen" (Hmoll alla breve) vorbereitet. Dieser Chor, als Fuge in größestem Styl behandelt und von dem Orchester des Eingangschors begleitet, ist voll der erhabensten Gedanken und schließt diese erste Abtheilung des wunderbaren Werks in der höchsten Steigerung der Affecte.

Der zweite, kürzere Theil beginnt mit

8. der Arie „Der Ewigkeit saphirnes Haus" (1 Flöte, 1 Oboe, Quartett, Gamben, Lauten, Tenor, emoll, $^{3}/_{4}$) welche überaus zart und voll von Ausdruck und Empfindung, eine der schönsten Arien unsres Meisters ist.

9. Dem Recit. „Was Wunder ists“ (ddur 4/4 für Baß) von den Worten: „So weit der volle Weichselstrand“ zu der Begleitung des Continuo gesetzt, folgt

10. der große Schlußchor: „Doch Königinn Du stirbest nicht“ (Gmoll, 12/8 Allabr. mit dem ganzen Orchester) welcher, ohne den polyphonen Charakter der übrigen Theile des Werks anzunehmen, in melodisch klagendem Charakter, voll von den herrlichsten harmonischen Schönheiten, und dessen Mittelsatz „Ihr Dichter schreibt, wir wollens lesen: Sie war der Tugend Eigenthum“ mit dem Unisono der Gesangsstimmen zu der Gegenbewegung der Instrumente, welche das Hauptmotiv übernehmen, von überraschendster Wirkung ist. Dieser Chor schließt das schöne Werk in jener erhebenden, beruhigend klaren Weise ab, welche wir auch in den Schlußchören der Bachschen Passionsmusiken so sehr bewundern, indem er den vollen Ausdruck der Trauer und die erhebende Zuversicht der Verklärung in den edelsten Formen zusammenfaßt.

Welch ein ernster Gegensatz zu dem Feste tritt hier hervor, welches wenige Monate vorher die Stadt mit seinem Jubel erfüllt hatte. Für beide Veranlassungen hatte Bach geschaffen, bei beiden selbst dirigirt. Ob wohl seine erhabnen Klänge einen mehr als vorübergehenden Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht haben mögen, die ihnen lauschen durften?

Wir werden dem Fortgange der Lebensbahn des großen Meisters auch nach dieser Seite hin mit aufmerksamen Blicken folgen. Hier sei es gestattet, zunächst auf einen andern Zweig seiner Thätigkeit überzugehen, in welchem er mit gleich großem Erfolge wie in den anderen Zweigen

seiner künstlerischen Laufbahn gewirkt, in welchem er der Zukunft auf reiche Weise vorgearbeitet hat. Es ist dies seine Thätigkeit als Lehrer.

Bereits früher ist erwähnt worden, daß aus der langen Periode seit Bachs Abgang von Weimar im Jahre 1717 bis zu seinem Dienstantritt an der Thomasschule außer seinen beiden ältesten Söhnen weitere Schüler von ihm nicht bekannt geworden seien.

Erst in Leipzig und wie es scheint sogleich mit seiner Ankunft daselbst trat dieser Theil seiner eminenten Thätigkeit wieder in den Vordergrund.

Hier war es, wo er begann die Früchte seines Fleißes und seiner Erfahrung in reichen Saaten auszustreuen, von wo aus er eine Schule bildete, welche bestimmt war, den Charakter und Inhalt seines künstlerischen Wesens auf die kommenden Generationen fortzupflanzen. Ob ihm dies gelungen? So ausgezeichnete Schüler er gebildet hat, so groß deren Zahl war, sie haben freilich nicht vermocht, das rollende Rad der Zeit aufzuhalten, welche über der lebenden Periode Bachs und seiner unmittelbaren Nachfolger mit fast vernichtendem Gange dahin geschritten ist. Nicht ohne eine gewisse Berechtigung konnte einer der ausgezeichnetsten musikalischen Schriftsteller unsrer Zeit, Kiesewetter, in seiner Geschichte der Europäisch abendländischen Musik von Bach sagen, indem er sein Gesammtbild mit dem Händels zusammenfaßte: „Sie haben eine eigne Periode begonnen und beschlossen.“ Dennoch hat Bachs Schule sowohl seine ausübende als schaffende Kunst noch fast ein halbes Jahrhundert hindurch zu erhalten gewußt und wenn die glanzvollen Bilder, die sein reicher Geist entworfen

hatte, eine Zeit lang unter der Asche zu schlummern bestimmt waren, so ist ihre heilige Flamme doch mit erneutem Glanze wieder hervorgebrochen und beginnt jetzt in einem ihrem Entstehen so fern liegenden Zeitabschnitt in wunderbarer Weise neue und kräftige Wurzeln zu treiben.

Es wird hier der Ort sein, dasjenige mitzutheilen, was über die Lehrmethode bekannt geworden ist, in der Bach so ausgezeichnete Schüler auszubilden vermochte. Dabei wird zugleich die Veranlassung gegeben sein, über die Spielart und das System eines so ausgezeichneten Virtuosen, auf dem Klavier und der Orgel, das Nothwendigste einzuschalten.

Zunächst mag hier bemerkt sein, daß das alte meist vierstimmige Klavier, welches zur Zeit Bachs fast allgemein im Gebrauch war (Cembalo), zwar gegen das heutige Pianoforte in vielen Beziehungen zurücksteht, daß dasselbe aber keiner besonderen Vorzüge nicht entbehrte, welche in der größeren Tonfülle und dem Tonumfange, zumal des Basses bestanden. Die Registerzüge und Manuale, die gekoppelt werden konnten, gaben dem Spieler die volle Herrschaft über jede Saitenreihe in jeder nur irgend möglichen Verbindung, so daß die reichste Abwechselung möglich war. Doch ließ sich der Ton des Flügels nicht durch sich selbst nüanciren, sondern nur auf jenem mechanischen Wege stark oder schwach machen. Bach zog daher für seine Person das Klavichord vor, welches zwar ärmer an Ton, aber der Schattirung der Gedanken und dem feineren Vortrage zugänglicher war.

Im Uebrigen hatte er durch lange Uebung, durch die Erfahrung und das sorgfältigste Studium sich sein eignes

System im Klavierspiel gebildet, welches er in strengem Festhalten auf seine Schüler zu übertragen suchte. Es läßt sich dies nicht deutlicher, als mit den Worten ausdrücken, in denen Forkel S. 12 und 38 dies gethan hat:

„Das erste, was Bach beim Unterricht im Spielen that, war, seinen Schüler die ihm eigne Art des Anschlags zu lehren. Nach seiner Art, die Hand auf dem Klavier zu halten, wurden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kamen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so paßten, daß kein einziger Finger bei vorkommenden Fällen erst näher herbeigezogen werden mußte, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken sollte, schon schwebte. Mit dieser Lage der Hand war nun verbunden:

1) daß kein Finger auf seine Tasten fallen oder geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden durfte,

2) die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maß des Drucks mußte in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben, sondern durch ein allmäliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der inneren Fläche der Hand, auf dem vorderen Theile des Tastens abglitt.

3) Beim Uebergange von einem Tasten zum andern wurde durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden war, in der größesten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beiden Töne weder von einander gerissen wurden, noch in einander klingen konnten. Der

Anschlag war auf diese Weise, wie C. Ph. Emanuel Bach sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er sein mußte."

„Die Vortheile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags waren sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und der Orgel.

1) Die gebogene Haltung der Finger machte jede ihrer Bewegungen leicht; das Hacken, Poltern und Stolpern konnte also nicht entstehen, welches man so häufig bei Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen.

2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich und das dadurch bewirkte geschwinde Uebertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, brachte den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, voll und rund klang, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostete den Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen.

3) Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerlei Maß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so tonarmen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können."

„Alles dies zusammengenommen hat endlich noch den überaus großen Vortheil, daß alle Verschwendung von

Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll S. Bach mit einer so leichten Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, nicht mehr als bei der Trillerbewegung, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andre in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile des Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bei vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist."

„Zu allem diesem kam nun noch die von ihm ausgedachte Fingersetzung. Vor ihm und noch in seinen Jugendjahren wurde mehr harmonisch als melodisch, auch noch nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Weil das Clavier noch gebunden war, so daß mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlugen, so konnte es noch nicht rein temperirt werden. Man spielte also nur aus solchen Tonarten, die sich am reinsten stimmen ließen. Von diesen Umständen kam es, daß selbst die damaligen größten Spieler den Daumen nicht eher gebrauchten, als bis er bei Spannungen durchaus unentbehrlich wurde. Da Bach nun anfing, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, daß selbst seine Mittelstimmen nicht bloß begleiten, sondern ebenfalls singen mußten, da er den Gebrauch der Tonarten theils durch Abweichung von den damals auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, theils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweiterte, und nun sein Instrument so temperiren lernte, daß

es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so mußte er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessenere Fingersetzung ausdenken und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war. Einige haben behaupten wollen, Couperin habe in seinem 1716 herausgekommenen Werke: „l'art de toucher le clavecin“ schon vor ihm diese Fingersetzung gelehrt. Allein theils war Bach um diese Zeit über 30 Jahr alt und hatte seine Fingersetzung schon lange angewendet, theils ist auch die Applicatur Couperins von der Bachschen noch sehr verschieden, ob sie gleich den häufigeren Gebrauch des Daumens mit ihr gemein hat. Ich sage nur den häufigeren; denn in der Bachschen Fingersetzung wurde der Daumen zum Hauptfinger gemacht, weil ohne ihn in den sogenannten schweren Tonarten durchaus nicht fortzukommen ist. Bei Couperin hingegen nicht, weil er weder so mannigfaltige Passagen hatte, noch in so schweren Tonarten setzte oder spielte, wie Bach, folglich auch keine so dringende Veranlassung dazu hatte.“

„Aus der leichten, zwanglosen Bewegung der Finger, aus dem schönen Anschlage, aus der Deutlichkeit und Schärfe in der Verbindung aufeinander folgender Töne, aus der vortheilhaften neuen Fingersetzung, aus der gleichen Bildung und Uebung aller Finger beider Hände und endlich aus der großen Mannigfaltigkeit seiner melodischen Figuren, die in jedem seiner Stücke auf eine neue ungewöhnliche Art gewendet sind, entstand zuletzt ein so hoher Grad von Fertigkeit und (man könnte sagen) Allgewalt über das Instrument in allen Tonarten, daß es für Bach fast gar keine Schwierigkeit mehr gab. Sowohl bei seinen freien

Phantasien als dem Vortrage seiner Compositionen, in welchen bekanntlich alle Finger beider Hände ununterbrochen beschäftigt sind und so fremdartige ungewöhnliche Bewegungen machen müssen, als die Melodien derselben selbst fremdartig und ungewöhnlich sind. Soll er doch eine solche Sicherheit gehabt haben, daß er nie einen Ton verfehlte."

So war Bachs Applicatur auf dem Klavier eine völlig neue. Sie bewirkte gegen das bis dahin befolgte System, bei welchem wie erwähnt der Daumen nur sehr wenig in Gebrauch gesetzt worden war, eine durchgreifende Veränderung. Auf diese Weise darf Bach als der Schöpfer des vollendeten Klavierspiels auch im modernen Sinn betrachtet werden. Zwar hatte auch Couperin unzweifelhaft einen großen Fortschritt herbeigeführt und dem Publikum eine verbesserte Spielmethode zugänglich gemacht. Er hatte sich insofern von der bis dahin gebräuchlichen Schulpraxis losgesagt, als er seinem oben genannten Werke: „l'art de toucher le Clavecin" eine gedruckte Erklärung der Spielmanieren und Verzierungen beigefügt hatte, welche bis dahin als Geheimniß der Schule betrachtet oder dem jedesmaligen Geschmack des Spielers überlassen worden waren. Doch reicht dies Verdienst an das durchgreifende der Bach'schen Schule nicht heran. Daß Bach diejenigen Verzierungen, die er in seinen Tonstücken gespielt sehen wollte, durchweg vorschrieb, war ein nicht zu unterschätzender Fortschritt, wenngleich A. Scheibe's „kritischer Musikus" sich dagegen als eine Verunstaltung der Harmonie und Verdunkelung des Gesanges erklärt hat.

Was von Bachs vorzüglichem Klavierspiel gesagt worden ist, kann im Allgemeinen auch auf sein Orgelspiel

angewendet werden. Das Klavier und die Orgel sind einander nahe verwandt. Allein Styl und Behandlungsart beider Instrumente ist so verschieden, als ihre beiderseitige Bestimmung verschieden ist.

Auch hier sei es erlaubt, uns auf Aeußerungen Forkels stützen zu dürfen, welcher, als der Zeit des Meisters am nächsten stehend, auch am meisten competent war, über sein Orgelspiel mit Sicherheit ein Urtheil auszusprechen. Indem er sich zunächst über seine Behandlung des Pedals äußert, sagt er:

„Neben der besonderen Art, die getheilte Harmonie zur Geltung zu bringen, bediente sich Bach noch außerdem des obligaten Pedals, von dessen wahrem Gebrauche nur wenige Orgelspieler etwas wissen. Er gab mit dem Pedale nicht bloß Grundtöne oder diejenigen an, die bei gewöhnlichen Organisten der kleine Finger der linken Hand zu greifen hat, sondern er spielte eine förmliche Baßmelodie mit seinen Füßen, die oft so beschaffen war, daß mancher mit fünf Fingern sie kaum herausgebracht haben würde.“ *)

„Zu allem diesem kam noch die eigne Art, mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel mit einander verband, oder seine Art zu registriren. Sie war so unge-

*) Siebigke (Museum berühmter Tonkünstler S. 21) sagt von dem Pedalspiel Bachs: „Auf dem Pedale mußten seine Füße jedes Thema, jeden Gang der Hände auf das genaueste nachahmen. Nicht ein Vorschlag, nicht ein Mordent, nicht ein Pralltriller durfte fehlen oder nur weniger nett und rund zu Gehör kommen. Er machte mit beiden Füßen zugleich lange Doppeltriller, während die Hände nichts weniger als müssig waren, und Herr Hiller sagt nicht zu viel, wenn er behauptet: daß Bach mit den Füßen Sätze ausgeführt habe, die den Händen manches nicht ungeschickten Klavierspielers Mühe machen würden.“

[illegible] und Organisten er- [illegible] Sie glaubten, [illegible] unmöglich gut [illegible] wenn sie nach- [illegible] am besten klang [illegible] bekommen [illegible] hervorgebracht [illegible] zu registriren war [illegible] des Orgeltones, sowie [illegible] gewöhnt, [illegible] angemessene [illegible] zu neuen Ver- [illegible] außerdem nie [illegible] und Anwendung [illegible] Formen der Orgel- [illegible] der Kirche an- [illegible] und Bewunde- [illegible] Seine [illegible] alle Gedanken [illegible] die mindeste [illegible] Art musi- [illegible] unerschöpf- [illegible] Phantasie [illegible] Instrument mit Hand [illegible] Urtheil mit welchem [illegible] an Gedanken [illegible] gehörigen zu wählen [illegible] welches Alles umfaßte, [illegible] Vollendung einer der [illegible] ist, brachte auch die

Orgelkunst so zur Vollendung, wie sie vor ihm nie war und nach ihm schwerlich sein wird. So konnte Quanz*) mit Recht von ihm sagen: „Der bewunderungswürdige Bach hat endlich in den neueren Zeiten die Orgelkunst zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Es ist nur zu wünschen, daß sie nach dessen Absterben wegen geringer Zahl derjenigen, die noch einigen Fleiß darauf verwenden, nicht wieder verfallen oder gar untergehen möge."

„Wenn J. S. Bach außer den gottesdienstlichen Verrichtungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hatte. Zuerst gebrauchte er das Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor 2c., immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersten Themas herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwei andere beigemischt wurden. Dies ist eigentlich diejenige Orgelkunst", so schließt Forkel diese Stelle seiner Auseinandersetzungen, „welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in J. S. Bach nicht

*) Friedrichs des Großen Lehrer auf der Flöte.

[illegible]te, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte.“

Daß diese wunderbare technische Behandlung und sichere Beherrschung des Instruments dem großen Künstler einen außerordentlichen Ruf verschaffen mußte und er namentlich unter den Organisten der näheren und ferneren Umgebung für den ersten Orgelspieler der Zeit gehalten wurde, kann nicht befremden. — Er kam einst in eine Stadt, wo sich ein sehr geschickter Orgelspieler befand, in dessen Kirche zwei Orgeln waren, eine größere und eine kleinere. Bach machte mit ihm Bekanntschaft und sie wurden einig, zu ihrem Vergnügen einander auf der Orgel zu „verführen“, d. h. in allerhand Arten von Kunststücken ihre Kräfte zu versuchen. Der Wettstreit wurde eine Zeit lang fortgesetzt, und es schien, als ob die 4 Hände und 4 Füße von einem einzigen Kopfe geleitet würden. Nach und nach fing Bach an, in den höheren Contrapunkt überzugehen, verdoppelte, theilte die Sätze, combinirte mehrere Motive, versetzte sie in Gegenbewegung, brachte sie in enge Nachahmungen u. s. w. Der Orgelspieler des Orts suchte ihm nachzuahmen. Aber es entstanden Lücken, er suchte, stolperte, kam wieder ins Geleise und verfing sich wieder in Irrungen. Endlich stand er auf, ging zu seinem Gegner, dem er den Sieg zugestand, bat ihn, sein kunstreiches Orgelspiel allein fortzusetzen und sagte ihm geradezu, daß er kein Anderer als Bach sein könne. — Hiermit hatte er aber alles gesagt, was nöthig war, um zu erkennen zu geben, daß dieser als der erste Künstler seiner Zeit auf der Orgel bekannt sei.

Es war natürlich, daß ein Mann von dieser eminenten

Virtuosität und von seiner gründlichen Kenntniß aller Bedingungen und Bedürfnisse, welche erforderlich sind, um ein Orgelwerk in vollkommenen Zustande herzustellen, als eine besondere Autorität für dies Instrument betrachtet werden mußte. Man hat ihn daher nicht nur häufig und bis in die späteste Zeit seines Lebens zur Prüfung von Organisten und Orgel-Candidaten, sondern auch, wie wir dies schon bei der Orgel der Liebfrauenkirche zu Halle gesehen haben, zur Fertigung von Dispositionen für neue Orgelwerke und zur Untersuchung und Begutachtung solcher berufen. Auch hier war jene strenge Gewissenhaftigkeit, welche sein ganzes Leben ausgezeichnet hat, für sein Urtheil stets allein maßgebend und hat dem ehrenwerthen, ernst und rechtlich denkenden und handelnden Mann ohne Zweifel manchen Feind und Gegner gemacht, der es sich sonst hätte zur Ehre schätzen müssen, von ihm beurtheilt zu werden. So der bereits erwähnte dänische Kapellmeister Adolf Scheibe, welcher in früheren Jahren bei der Probe für eine Organistenstelle von ihm nicht günstig beurtheilt worden war und sich dafür später an ihm in dem von ihm herausgegebenen „kritischen Musikus" gerächt hat.*).

Freilich würde es schwer gewesen sein, einen Mann zu täuschen, welcher mit dem Bau und der Behandlung des Instruments so durch und durch vertraut war. Forkel erzählt, daß er bei der Prüfung von Orgeln stets damit angefangen habe, alle klingenden Stimmen zu ziehen, und dann das

*) Doch war Scheibe gegen Bach nicht so durchweg ungerecht, wie dies gewöhnlich angenommen wird. Dies ergiebt sich beispielsweise aus der weiter unten ersichtlichen Beurtheilung von Bachs Klavier-Concert in fdur.

Werk so vollstimmig wie möglich zu spielen, um zu sehen, „ob das Ding auch eine gute Lunge habe.“ Dann erst sei er an die Untersuchung der einzelnen Theile gegangen.

Als Beispiel seiner unpartheiischen Gewissenhaftigkeit erzählt Mizler, daß Bach bei der Untersuchung einer neuen Orgel in einer Kirche zu Leipzig, unweit davon er später beigesetzt worden, mit ganz besonderer Schärfe verfahren habe. Der Verfertiger des Werks sei ein Mann gewesen, der in den letzten Jahren seines hohen Alters gestanden habe. Es wird bedeutsam hinzugefügt, „daß der vollkommene Beifall, den Bach über das Werk öffentlich ertheilt, sowohl dem Orgelbauer, als auch „wegen gewisser Umstände“ ihm selbst zu nicht geringer Ehre gereicht hätte.“

Was Mizler nicht sagt, ist, daß der bezeichnete alte Orgelbauer kein anderer als Johannes Scheibe, der Vater des dänischen Kapellmeisters Adolph Scheibe war, der sich durch seine hämischen Glossen über Bachs Compositionen so schwer an ihm vergangen hatte. Joh. Scheibe hatte die gedachte Orgel in den Jahren 1742 bis 1744 neu gebaut und das Werk war von Neidern und Gegnern vielfach bemängelt worden. Bach und Zacharias Hildebrand, ein bedeutender Orgelbauer und Silbermanns bester Schüler, erhielten den Auftrag, die Orgel zu prüfen. Die Untersuchung dauerte mehrere Tage und soll besonders scharf gewesen sein. Um so ehrenvoller war für den alten Scheibe der Ausgang, über den sich Bach wo er nur konnte, aussprach.*)

---

*) Hilgenfeld S. 50.

Es ist uns außer der bereits angeführten Abnahme der Orgel zu Halle ein interessantes Gutachten über eine solche Orgelprüfung aus Bachs späterer Zeit aufbewahrt worden, derselben Prüfung, auf welche er sich in seinem Gesuch an den Rath zu Naumburg wegen Uebertragung einer Organistenstelle an seinen Schwiegersohn Altnikol bezogen hat. Es wird nicht ohne Interesse sein, dasselbe kennen zu lernen. Es lautet:

„Da Ew. Hoch Edlen und Hochweisen Rath der Stadt Naumburg Hochgeneigtest gefallen wollen uns Endes Unterschriebenen die Ehre zu erweisen, dero von Grund aus reparirtes und von Herrn Hildebrandten fast gantz neu erbautes Orgelwerk in der Kirche zu St. Wenzeslai zu visitiren, und nach dem darüber diesfalls aufgerichteten und uns überreichten Contract uns Examiniren zu lassen, Als ist solches von uns gewissenhaft und Pflichtmäßig geschehen, und hat sich geäußert, daß alle und jede im Contracte Specificirte und versprochene Stücke, als Claviere, Bälge, Windladen, Canaele, Pedal und Manual, Regierung, nebst dazu gehörigen Stücken, Registern und Stimmen, sowohl offnen und gedeckten, als Rohr=Werken, würklich dar sind, auch überhaupt alles und jedes mit Fleiße verfertiget und die Pfeifen aus versprochener Materia richtig geliefert worden; da denn zugleich nicht unerinnert bleiben kann, daß ein Blasebalg mehr, wie auch eine Stimme unda Maris genannt, so im Contract nicht befindlich eingebracht worden. Jedoch will nöthig sein, daß Hr. Hildebrandt angehalten werde, daß ganze Werk, von Stimmen zu Stimmen, noch mahlen durch zu gehen und eine beßere egalitet, sowohl in der Intonation, als Claviatur, und

Registratur zu beobachten. Habens noch mahlen gewißenhaft und Pflichtmäßig bezeugen, eigenhändig unterschrieben, und mit unsern gewöhnlichen Siegel bekräftigen wollen.

(L. S.) Joh. Sebastian Bach
Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff Compositeur.

(L. S.) Gottfried Silbermann
Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff und Land Orgel Bauer.

Gewiß zwei Namen von prächtigem Klange neben einander.

Wenn das Werk, das er geprüft ein gutes und er davon befriedigt war, machte es Bach Vergnügen, noch eine Zeit lang für sich und zur Bewunderung derer die anwesend waren, zu spielen. „Er zeigte dadurch jedesmal aufs neue, daß er wirklich „der Fürst aller Clavier und Orgelspieler sei" wie ihn der ehemalige Organist Sorge zu Lobenstein in einer Dedication genannt hatte." *)

In jedem Falle war es ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst, daß ein Mann von den großen Gaben unsres Meisters es war, der das Handwerksmäßige, den Schlendrian über den Haufen warf, der sich in die Kunst des Orgelspiels eingeschlichen hatte, der diese herrliche Kunst vermöge seiner Autorität und seiner überwiegenden Kenntniß der, einem jeden Werke erforderlichen Behandlung in ihre Würde und in ihr Recht wieder einsetzte. Insbesondere war es die Kunst des Registrirens gewesen für welche gewisse Vorschriften bestanden, die schablonenmäßig befolgt wurden. Es gab eine Reihe von Register-Combinationen, welche die Eingeweihten als Kunstgeheimniß betrachteten,

*) Forkel S. 23.

das sich von einem Orgelspieler auf den anderen fortpflanzte. Alles dies ward durch sein System, das sich auf die eigentliche kunstgemäße Wirkung stützte, beseitigt. Ein neuer Geist war in das stockende Leben gekommen, das der alte Reinken schon gestorben geglaubt hatte.

Daß dem großen Meister die Anerkennung seiner Zeitgenossen nicht gefehlt hat, ist bereits angeführt. Doch möchten wir ungern unterlassen, hier jenes Urtheils zu erwähnen, welches einer seiner hervorragenden Zeitgenossen, J. M. Geßner, der ihm als College an der Thomas-Schule während seines Rectorats an derselben in den Jahren 1730 bis 1734 nahe gestanden hatte, in so schöner und ehrender Weise über ihn ausgesprochen hat. Geßner sagt nehmlich in einer Anmerkung zum 12. Cap. des ersten Buchs der Inst. orat. seines Quintilian (1738), indem er von der Musik der Alten redet:

„Alles dies, mein lieber Fabius, würdest du für sehr wenig halten, wenn es dir gestattet wäre aus der Unterwelt empor zu steigen und Bach zu hören, dessen ich erwähne, weil er früherhin mein College auf der Thomana zu Leipzig war. Daß du ihn sähest, wie er mit beiden Händen und vollen Fingern, sei es unser Klavier, jene Zusammenfassung vieler Zithern in einem Instrument, sei es das Instrument aller Instrumente beherrscht, dessen unbegrenzte Zahl von Stimmen durch Blasebälge belebt wird, indem er hier mit beiden Händen, dort mit schnellster Benutzung seiner Füße die verschiedensten und doch in einandertönenden Klänge hervorruft. Wenn du ihn sähest wie er, während er hier hervorbringt, was viele deiner Zitherspieler und sechshundert Flötenbläser nicht zu Stande

bringen würden, dort zugleich 30 bis 40 Musiker, den einen mit Winken, den anderen mit dem Taktschlagen des Fußes, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung erhält, diesem mit hoher, jenem mit tieferer Stimme, dem dritten in mittlerer Lage den Ton angiebt, 2c. 2c. Sonst, mein Fabius, ein besonderer Verehrer des Alterthums, bin ich der Meinung, daß mein einer Bach und wer ihm etwa gleich, viele Orpheus und zwanzig Arions in sich vereinigt."

Solchergestalt war das Klavier- und Orgelspiel des berühmten Mannes. Betrachten wir nun die Art und Weise in der er seine Kunst auf seine Schüler zu verpflanzen bemüht war, so finden wir, wie er vor allem darnach strebte, diese die ihm selbst eigenthümliche Art des Anschlags zu lehren.

„Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monate hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beider Hände mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und sauberen Anschlag üben. Unter einigen Monaten konnte keiner von diesen Uebungen loskommen und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monate lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monaten die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger und noch mehr die 15 zweistimmigen Inventionen. Beide Werke schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabei bloß auf das gegenwärtige Bedürfniß des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Finger-

übung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beiden Händen verbunden."

„Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen größeren Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wußte, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nehmlich er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor, und sagte dann: „So muß es klingen."

„So zweckmäßig und sicher Bachs Lehrart im Spielen war, so war sie auch in der Composition. Den Anfang machte er nicht mit trocknen, zu nichts führenden Contrapunkten, wie es zu seiner Zeit von anderen Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meinung nicht für den Componisten, sondern für den bloßen Theoretiker und Instrumentenmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß und drang dabei sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an die Choräle. Bei diesen Uebungen setzte er selbst anfänglich die Bässe und ließ von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen. Ueberall sah er nicht nur auf die höchste Reinheit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fließenden Gesang aller Stimmen. Was für Muster er selbst in dieser Art geleistet hat, weiß jeder Kenner; seine Mittelstimmen sind so sangbar, daß sie als

Oberstimmen gebraucht werden könnten. Nach solchen Vorzügen mußten auch seine Schüler in diesen Uebungen streben, und ehe sie nicht einen hohen Grad von Vollkommenheit hierin erreicht hatten, hielt er es nicht für rathsam sie eigne Erfindungen versuchen zu lassen. Ihr Gefühl für Reinigkeit, Ordnung und Zusammenhang in den Stimmen, mußte erst an anderen Empfindungen geschärft und gleichsam zu einer Gewohnheit werden, ehe er ihnen zutraute, dieselben Eigenschaften ihren eignen Erfindungen geben zu können."

„Ueberdieß setzte er bei allen seinen Compositions-Schülern die Fähigkeit musikalisch zu denken voraus. Wer diese nicht hatte, erhielt von ihm den aufrichtigen Rath, sich mit der Composition nicht zu beschäftigen. Daher fing er auch, sowohl mit seinen Söhnen als mit anderen Schülern das Compositions-Studium nicht eher an, bis er Versuche von ihnen gesehen hatte, worin er diese Fähigkeit, oder das, was man musikalisches Genie nennt, zu bemerken glaubte. Wenn sodann die erwähnten Vorbereitungen in der Harmonie geendigt waren, nahm er die Lehre von der Fuge vor, und machte mit zweistimmigen den Anfang u. s. w. In allen diesen und anderen Compositionen hielt er seine Schüler strenge an

1) ohne Klavier aus freiem Geiste zu componiren. Diejenigen, welche es anders machten, schalt er Klavier-Ritter,

2) ein stetes Augenmerk sowohl auf den Zusammenhang jeder einzelnen Stimme für und in sich, als auf ihr Verhältniß gegen die mit ihr verbundenen und zugleich fortlaufenden Stimmen zu haben. Keine, auch nicht eine Mittelstimme durfte abbrechen, ehe das, was sie zu sagen hatte, vollständig gesagt war. Jeder Ton mußte seine Beziehung

auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam, oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. Dieser hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder einzelnen Stimme ist es eben, was die Bachsche Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht. Das unordentliche Untereinanderwerfen der Stimmen, so daß ein Ton, welcher in den Alt gehört, nun in den Tenor geworfen wird, und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrer Töne bei einzelnen Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, auf der folgenden Stelle aber wieder verschwinden, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was Seb. Bach mit dem Worte *Mantschen* bezeichnet haben soll, findet sich weder bei ihm selbst, noch bei irgend einem seiner Schüler. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drei, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und dem anderen so lange zuhören, bis sie selbst wieder etwas zweckmäßiges zu sagen hatte. Kamen aber auf einmal mitten in der besten Unterredung ein paar unberufene und unbescheidene Töne in ihre Mitte gestürzt und wollten ein Wort, vielleicht gar nur eine Sylbe eines Worts ohne Verstand und Beruf mitsprechen, so hielt Bach dies für eine große Unordnung und bedeutete seine Schüler, daß sie nie zu gestatten sei."

„Bei aller Strenge dieser Art gestattete er dennoch auf einer andern Seite seinen Schülern große Freiheiten. Sie durften im Gebrauch der Intervallen, in den Wendungen

der Melodie und Harmonie alles wagen, was sie wollten und konnten, nur mußte nichts vorkommen, was dem musikalischen Wohlklang oder der völlig richtigen, unzweideutigen Darstellung des inneren Sinnes, um deswillen alle Reinigkeit der Harmonie gesucht wird, nachtheilig sein konnte. So wie er selbst hierin alle Möglichkeiten versucht hat, so sah er es auch gerne, wenn seine Schüler es thaten. Auch schränkte er sich überhaupt nicht so, wie seine Vorgänger bloß auf den reinen Satz an sich ein, sondern nahm überall Rücksicht auf die noch übrigen Erfordernisse einer wirklich guten Composition, nehmlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Styls, auf den Rythmus, auf Melodie 2c. Wer die Bachsche Lehr = Methode in der Composition nach ihrem Umfange kennen lernen will, findet sie in Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" hinlänglich erläutert."

„Endlich durften seine Schüler, so lange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, außer seinen eignen Compositionen nichts als klassische Stücke studiren und kennen lernen."

Auf diese Weise hat Bach, neben der großen Zahl von Schülern, welche nur aus Liebe zur Kunst und herbeigezogen durch seinen außerordentlichen Ruf, seinen Unterricht suchten, ohne gerade Musiker zu sein, und außer den schon früher genannten Schülern Johann Martin Schubart, Johann Tobias Krebs, Johann Caspar Vogler und seinen eignen Söhnen noch folgende Schüler gebildet, welche sich in der Kunstgeschichte mehr oder weniger einen Namen erworben haben, zum Theil Musiker von hohem Range gewesen sind.

Der älteste von Bachs Schülern zu Leipzig war Hein

rich Nicolaus Gerber, später Hoforganist des Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen und Vater des berühmten Lexikographen Ernst Ludwig Gerber. Er studirte im Jahre 1724 zu Leipzig und nahm von dort ab zwei Jahre lang bei Bach mit solchem Erfolge Unterricht, daß ihm schon 1728 eine Organisten-Stelle zu Heringen (Schwarzburg-Rudolstadt) übertragen werden konnte.

Oben an unter Bachs sonstigen zahlreichen Schülern stehen natürlich seine beiden Söhne Friedemann und Emanuel, ersterer bei dem Dienstantritt seines Vaters in Leipzig im dreizehnten, der zweite im neunten Lebensjahre. Ihnen trat weiterhin noch Johann Gottfried Bernhard, 1715 geboren, hinzu. Mit Philipp Emanuel gemeinschaftlich unterrichtete der Vater Johann Ludwig Krebs, den Sohn seines früheren Schülers zu Weimar, der in seinem dreizehnten Lebensjahre in die Thomas-Schule zu Leipzig gekommen war, um dort zum Gelehrtenstande vorbereitet zu werden. Bach hat ihm 9 Jahre hindurch, von 1726 bis 1735, unausgesetzt Unterricht ertheilt und ihn zu einem der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit, so wie zu einem ausgezeichneten Tonsetzer ausgebildet. Der Meister hat von ihm bei einer Gelegenheit gesagt: „er habe nur einen Krebs in seinem Bache gefangen" und dadurch zu erkennen gegeben, welchen großen Werth er auf die Ausbildung eines so hervorragenden Schülers legen zu können glaubte.

Wir nennen ferner: Gottfried August Homilius, später Organist an der Frauenkirche zu Dresden, dann Musikdirektor der drei Hauptkirchen und Cantor an der Kreuzschule daselbst.

Johann Friedrich Doles, zuerst Cantor in Freiberg, nach Harrers, des Nachfolger Bachs im Jahre 1755 erfolgtem Tode Musikdirektor der beiden Hauptkirchen und Cantor an der Thomasschule zu Leipzig.

Johann Christof Altnikol, Bachs Schwiegersohn, seit 1748 Organist zu Naumburg.

Fischer, Organist zu Schmalkalden.

Christoph Transchel, zuerst in Leipzig, dann in Dresden, ein überaus beliebter und berühmter Musiklehrer.

Goldberg aus Königsberg, Kammermusikus in Diensten des Grafen Kaiserlingk, derselbe, für den Bach die Arie mit den dreißig Variationen geschrieben hat.

Johann Friedrich Agricola, Klavierspieler und Compositeur in der Kapelle Friedrich des Großen zu Berlin, nach Grauns Tode dessen Nachfolger im Amte als Kapellmeister.

Johann Philipp Kirnberger, der bedeutendste Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, der Schriftsteller, welcher berufen war, die Schule Bachs und seine Grundanschauungen über Harmonie-Lehre und Composition der Nachwelt in treuester Gewissenhaftigkeit zu überliefern. Er ward nach Bachs Tode Königl. Preuß. Hofmusikus und Lehrer der Prinzessin Amalia Anna, der Schwester Friedrichs des Großen.

Carl Friedrich Abel, berühmter Künstler auf der Gambe, zuletzt Kammervirtuos der Königin Charlotte von England.

Johann Gottfried Mützel, Organist in Riga.

Johann Schneider, später Organist an der N[illegible]kirche in Leipzig, dessen Vor[illegible] gutem Geschmacke war

Mizler in seiner musikalischen Bibliothek (3. Band Thl. 3 S. 532) sagt, „außer von Herrn Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts besseres hören konnte."

Johann Christian Kittel, der als Organist an der Martinikirche zu Langensalza, dann an der Predigerkirche zu Erfurt eine unverdient dürftige Subsistenz gefunden, Bachs letzter Schüler, welcher, wie Kirnberger die Theorie der Bachschen Compositionslehre, so dessen Orgelkunst durch ein vortreffliches Werk „der angehende praktische Organist" im Druck der Nachwelt veranschaulicht hat.

Außer diesen Schülern hat Ph. E. Bach nach Forkel (S. 44) noch Voigt aus Anspach und einen Organisten Schubert als Schüler seines Vaters bezeichnet, wußte aber von ihnen nur zu sagen, daß sie erst in dessen Haus gekommen seien, nachdem er es schon verlassen hatte.

Zu den Schülern des großen Meisters gehört ferner Lorenz Christoph Mizler, der erste Biograph Bachs, seiner Zeit Stifter der musikalischen Societät zu Leipzig, welcher während seiner Studienjahre (1732—1735) Bachs Unterricht genossen hat.

Albert Schiffner in einem Aufsatze der Neuen Zeitschrift für Musik (1840 Thl. I.) betitelt: „Bachs geistige Nachkommenschaft" nennt, — es ist uns unbekannt, auf Grund welcher Quellen — unter Bachs Schülern auch den späteren Herausgeber des „kritischen Musikus", den dänischen Kapellmeister Scheibe, denselben, der, wie wir weiterhin sehen werden, eine literarische Unbill an dem großen Tonsetzer verübt hat. Da er 1708 geboren, „erst später, nachdem er in Sondershausen meist schon aus-

gebildet gewesen, noch Sebastians höheren Unterricht gesucht habe" so würde die Zeit dieses seines Unterrichts jedenfalls nur in die Mitte der Leipziger Periode, etwa von 1732 ab fallen können.

Von weniger gekannten Namen nennt derselbe Schiffner in der a. a. O. von ihm aufgestellten Tafel ferner als Schüler Bachs: J. Gotthilf, Ziegler, Zang, Dorn, Straube, Kreysing, Joh. Trier, Graff, Peter, Schinart (oder Schinnert), Chr. Samuel Barth, J. Mathias Rembt, und endlich Georg Einike, der aber vorher auch als Scheibes Schüler bezeichnet worden ist. In den „Denkmälern verdienstvoller Deutschen" finden wir ferner (S. 92) einen Johann Peter Kellner (geb. 1705, gest. 1760) als Schüler Bachs genannt, der sonst nirgend unter diesen aufgeführt wird.

Es ist natürlich, daß die Unterweisung so zahlreicher Schüler, denen auch sein jüngerer Sohn Johann Christoph Friedrich (der Bückeburger) angehört hat und von denen Kittel, der letzte derselben, erst 1748 in Bachs Haus kam, die ganze Zeit seiner Leipziger Periode ausgefüllt haben muß. Es ist uns aber der Ueberſicht wegen zweckmäßig erschienen, dieselben an dieser Stelle zusammen zu fassen und so der vereinzelten, chronologisch kaum ausführbaren Besprechung derselben nach der Zeit ihres Unterrichts vorzugreifen.

Wie ernst Bach es fortwährend mit diesem Unterricht nahm, geht aus folgender Erzählung hervor, welche wir der Neuen Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1838 II. S. 109 entnehmen. Es heißt dort: daß Kirnberger, als er den Unterricht bei Bach begonnen, sich so angestrengt habe

daß er ein Fieber bekam und 18 Wochen lang das Zimmer habe hüten müssen. In der fieberfreien Zeit habe er dennoch mit außerordentlichem Fleiß gearbeitet und als Bach dieß bemerkt, habe er sich erboten, zu ihm zu kommen, da ihm das Ausgehen nachtheilig sein könne und das Hin- und Herschicken der Schriften mühsam gewesen sei. Kirnberger habe eines Tages dem Meister zu verstehen gegeben, daß er nicht im Stande sein werde, ihm für seine Bemühungen erkenntlich genug zu sein. Hierauf habe ihm Bach erwidert: „Sprechen Sie, mein lieber Kirnberger, nichts von Erkenntlichkeit. Ich freue mich, daß Sie die Musik aus dem Grunde studiren wollen und es wird nur von Ihnen abhängen, so viel mir davon bekannt geworden, sich ebenfalls zu eigen zu machen. Ich verlange nichts von Ihnen, als die Versicherung, daß Sie dies Wenige zu seiner Zeit auf andere gute Subjecte fortpflanzen wollen, die sich nicht mit dem gewöhnlichen Lirum larum begnügen mögen."

Es ist zu bedauern, daß die N. Z. f. M. die Quelle, welcher diese, jedenfalls für die Kenntniß des Charakters Bachs interessante Geschichte entnommen ist, nicht mittheilt.

Von seiner Gewissenhaftigkeit giebt ferner Zeugniß, daß sein Schüler Gerber von ihm erzählt hat, wie er während der Dauer seines Unterrichts sich die Mühe nicht habe verdrießen lassen, ihm die sämmtlichen Fugen und Präludien des wohltemporirten Klaviers mindestens dreimal vorzuspielen, um ihm zu zeigen, wie dieselben aufgefaßt und wiedergegeben werden müßten.

Wie hoch die Schüler den Meister selbst in seiner Autorität geachtet haben, das ergiebt sich deutlich aus dem Ge-

such vom 25. August 1733, in welchem Johann Ludwig Krebs sich (gleichzeitig mit seinem Vater Johann Tobias und mit C. Ph. Emanuel Bach) um eine Organistenstelle zu Naumburg beworben hatte. Er sagt dort, daß er von Jugend an, theils unter treuer Anweisung seines lieben Vaters in Buttstädt, theils „unter der hochzuschätzenden Anführung des weltberühmten Herrn Bachs in Leipzig sieben Jahre und drüber" sich dieser Wissenschaft (der Orgelkunst) ergeben habe.

In jedem Falle suchte der große Meister seine Zeit und Sorgfalt nur denen zu Theil werden zu lassen, welche durch ihre Gaben dazu geeignet waren. Diejenigen, bei welchen dies nicht der Fall war, wies er zurück. So nur war es möglich, die wirklichen Talente zu bilden, ihnen jene aufopfernde Aufmerksamkeit zu widmen, durch welche sie zu großen Meistern in der unerreichten Kunst ihres Lehrers erhoben werden konnten.

Inzwischen arbeitete Bach neben den Geschäften, welche ihm der Unterricht so vieler Schüler, das Cantorat an der Thomas-Schule und die Leitung der Musik in den Kirchen Leipzigs ließ, mit unverändertem und unermüdetem Fleiße an seinen großen Tonwerken fort, welche die Bestimmung hatten, die Kirchenmusik zu reguliren, d. h. sie mit der gottesdienstlichen Feier der betreffenden Sonn- oder Festtage in geordneter Folge und Vollständigkeit in Uebereinstimmung zu setzen. Bis zum Jahre 1729 hatte er jene großen Arbeiten vollendet, welche durch die Kühnheit ihrer Conception und die wunderbare Meisterschaft in der Ausarbeitung, vor Allem dazu berufen waren, den Namen ihres Meisters zu verewigen. Wir meinen die

Passions-Musiken, deren größeste dem Jahre 1728/29 angehört, und welche bis jetzt als ein noch unerreichtes Kunstwerk dasteht.

C.

Die Passions-Musiken.

Bach hat, wie Mizler und Forkel übereinstimmend melden, fünf sogenannter Passions-Musiken geschrieben.

Diese standen muthmaßlich mit jenen fünf vollständigen Jahrgängen von Kirchen-Musiken in Zusammenhang, deren Mizler in seinem Verzeichniß der hinterlassenen Werke des großen Tonmeisters Erwähnung thut.

Von jenen fünf Passions-Musiken sind nur zwei auf uns gekommen, nehmlich:

1. Die Johannes-Passion.
2. Die Passion nach dem Evangelio St. Matthäi.

Ein drittes Passions-Oratorium nach dem Evangelio St. Lucae, von welchem ein Exemplar von Bachs eigner Hand geschrieben in München und eine Abschrift zu Berlin, diese mit der Bezeichnung „di J. S. Bach in Leipzig", vorhanden sind, unterliegt hinsichtlich seiner Echtheit den begründetsten Zweifeln.

Allerdings würde es schwer zu erklären sein, aus welchem Grunde Bach sich die Mühe genommen haben sollte, ein so schwaches Werk, wie das in Rede stehende, mit eigner Hand, und zwar, dem Anschein nach zu urtheilen, in der

Zeit seiner höchsten Vollkommenheit, abzuschreiben, wenn es sich nicht etwa darum gehandelt hätte, ein Product seiner ersten Thätigkeit als Tonsetzer, vielleicht unter Beseitigung der hervortretendsten Auswüchse zurückzulassen; denn für ein fremdes Werk von der Unbedeutendheit des vorliegenden würde die daran verwendete Zeit, Mühe und Arbeit noch mehr verloren erscheinen.

Dennoch wird es dem aufmerksamen Beurtheiler schwer werden, sich zu einer Anerkennung der Autorschaft Bachs, selbst unter der Voraussetzung der Entstehung des Werks in der Zeit seiner allerfrühsten Jugend, zu entschließen. Denn die partite diverse aus Arnstadt und die Rathswahl-Cantate zu Mühlhausen lassen den Anfänger Bach schon in einem ganz anderen Lichte sehen. Melodie, Stimmführung, contrapunktische Behandlung und Declamation sind in der vorliegenden Passions-Musik dem Geiste Bachs völlig fremd. Die Behandlung der zahlreichen Choräle in ihrer einfachen Harmonienfolge weicht von allem, was wir in dieser Weise von Bach kennen, durchaus ab. Kaum das vierstimmig fugirte „Kreuzige" würde an ihn erinnern können. Daß, rein äußerlich genommen, der Evangelientext, wie bei den beiden oben genannten Passionen mit Arien, vierstimmigen Chören und Chorälen vielfach durchflochten, die Instrumentation mit 2 Oboen und dem Streich-Quartett sehr einfach gesetzt, die Eintheilung in zwei Abtheilungen dieselbe, wie in den bekannten Passions-Musiken ist, kann bei der vorliegenden Frage nicht wohl in Betracht kommen.

Diese Zweifel werden nicht unwesentlich dadurch verstärkt, daß in dem sonst auch mehrfach genannten Kataloge

der ungedruckten Werke von Breitkopf und Härtel zu Leipzig vom Jahre 1761. S. 25, unter dem Titel:

Kleine Passions-Cantaten

folgendes bemerkt ist:

„Passion uns'res Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Lucas" a 2 traversi, 2 Oboi, Trombe, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci e Organo, von Joh. Seb. Bach.

Es liegt auf der Hand, daß diese 5stimmige Passion, deren Verbleib für den Augenblick nicht zu ermitteln war, eine andere als jene sein mußte, und es fragt sich nur, ob sie die ächte Passion Bachs nach Lucas gewesen sei, oder ob er etwa deren zwei geschrieben habe?

Selbst aber angenommen, daß eine dieser Musiken den von Bach geschaffnen fünf Passionen hinzuzurechnen wäre, würden uns immer noch deren zwei fehlen. Denn daß die im dritten Theil der ersten Auflage der Picanderschen Gedichte S. 49—67 abgedruckte Passion nach dem Evangelio St. Marci, mit dem Zusatz: „Am Charfreitag 1731. Der erste Theil vor, der zweite nach der Predigt" und mit dem Anfangschor: „Geh, Jesu, geh zu deiner Pein", wie die Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung (Jahrg. 1836. S. 531. 532.) annimmt, von Bach componirt worden sei, dafür ist bisher nirgends ein Anhaltspunkt zu finden gewesen.

Von den beiden obigen Passionen Bachs ist wohl

I.

die Passion nach dem Evangelio
St. Johannis

die ältere. Doch ist die Zeit, in der dies Werk entstanden,

nicht nachweisbar. Nur das weiß man, daß Bach diese Arbeit einer wiederholten Durchsicht unterworfen und eine Ueberarbeitung derselben noch nach Vollendung der 1729 aufgeführten Matthäus-Passion vorgenommen hat.

Die Dichtung scheint im Wesentlichen von ihm selbst herzurühren, mindestens nach seinen speciellen Angaben gefertigt zu sein. Sie lehnt sich an den Text zu den Passions-Musiken an, welchen Brocke zu Hamburg geschrieben hatte, der von Händel, Telemann, Kaiser und Mattheson componirt, Bach nicht fremd war, denn die Partitur von Händels Composition hatte er selbst abgeschrieben. Dieser Text gab aber das Evangelium nicht natürlich, sondern in zum Theil sehr schlechte Verse übertragen wieder*).

Der epische Ton des Evangeliums St. Johannis und das mystische in der Auffassung des Christenthums durch diesen Apostel, deren Elemente auch in dem Texte der Bachschen Composition sichtbar hervortreten, mögen Veranlassung gewesen sein, daß Bach in der Zusammenstellung der Worte einer mehr dogmatisch-philosophischen Richtung gefolgt ist, als dies späterhin bei der, mehr in das unmittelbare Leben übertretenden, dabei sich in einer lyrischen Grundstimmung bewegenden Matthäus-Passion der Fall war.

Im Ganzen ist die Dichtung zu der Johannes-Passion sehr einfach gehalten.

Die Capitel 18 und 19 des Evangelisten, mit der Gefangennehmung Jesu beginnend, bilden die Grundlage.

*) S. Vorwort zur Ausgabe der Johannes-Passion durch die Bach-Gesellschaft, desgl. von Winterfeld, „der evangelische Kirchen-Gesang", Th. III.

Zahlreiche Choräle, 2 Chöre (der Anfangs- und der Schluß-Chor) und 8 Gesänge für einzelne Stimmen mit vielfachen, zum Theil sehr abstract gehaltenen Betrachtungen über das Leiden des Herrn sind den biblischen Worten eingefügt. In der Geschichte der Verläugnung Petri hat der Verfasser aus anderen Evangelien das in St. Johannis fehlende: „Und ging hinaus und weinte bitterlich" ergänzt. Ebenso hat er gegen den Schluß aus dem 27. Capitel St. Matthäi die Worte: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von einander. Und die Erde erbebte, und die Felsen zerrissen; und die Gräber thaten sich auf, und standen auf viele Leiber der Heiligen", vervollständigend mit aufgenommen.

Die ideale christliche Gemeinde, welche in der Matthäus-Passion einen so hervorragenden Antheil an der Handlung nimmt, finden wir als solche nicht charakterisirt. Das große Drama, das uns das Ende des Herrn und Heilands schildert, tritt im Wesentlichen in der einfachen Gestalt vor uns hin, die der Evangelist ihm gegeben. Es ist eben das Evangelium, das die Kirchenmusik uns verkünden soll.

Aber der große Tonmeister, welcher seine kirchlichen Werke aus dem Standpunkt eines gläubigen fromm-christlichen Herzens geschrieben hat, mochte wohl bedenken, daß auf der einen Seite die langgedehnten Recitativen des Evangeliums auf die zuhörende Kirchengemeinde abspannend wirken, dagegen wiederum die dazwischen tretenden Chöre und Arien, mit dem Glanz der Instrumental-Wirkung und der Declamation der Sänger der Kirchenmusik

leicht den Charakter des Concertartigen geben könne. Beides lag nicht in seiner Absicht. Um die Abspannung zu vermeiden, waren die gebundnen Musikstücke zwischen den Recitativen nothwendig. Um aber mit diesen dem Werke seinen kirchlichen Charakter zu bewahren und die ganze, dem liturgischen Theile des Gottesdienstes jener Zeit angehörige Musik der anwesenden Kirchengemeinde näher zu rücken, dazu waren die Choräle bestimmt. Die zuhörende Kirchengemeinde sollte Gelegenheit erhalten, in den Gesang mit einzustimmen. Leider fehlen die Nachrichten darüber, in wie weit dieser Absicht des Tonmeisters entsprochen worden sein mag. Wenn wir in Rochlitz Werk „Für Freunde der Tonkunst“ (Band 4. Seite 448) lesen, daß Bachs Art, die Passionen zu behandeln, bei der Gemeinde lebendigen Antheil gefunden, so daß die Aufführung solch eines Oratoriums jedesmal wahrhaft zu einem erbaulichen, christlich künstlerischen Feste für die Stadt geworden sei, so darf man wohl als sicher annehmen, daß er seinen Zweck, insbesondere auch durch das mitwirkende Mittel des Choralgesanges erreicht habe.

Diese Art der halbdramatischen Behandlung eines geistlichen Stoffs war übrigens keine Erfindung Bachs. Abgesehen davon, daß dergleichen Aufführungen in den Kirchen Italiens, selbst schon vor den ersten Anfängen der Oper bekannt waren und sogar im Costüm dargestellt wurden, (wir erinnern beispielshalber nur an die Aufführung des geistlichen Dramas „l'anima e corpo“ des Emilio del Cavaliero, im Jahre 1600 in der Kirche della Valicella zu Rom) ebenso abgesehen von den Passionszügen

und Passionsspielen, die in manchen Gegenden Deutschlands seit uralter Zeit eingeführt waren, an einzelnen Orten noch jetzt gebräuchlich sind und in ihrer althergebrachten Weise die Tendenz erkennen lassen, das Leiden des Herrn in der Osterzeit zu dramatisch lebendiger Anschauung zu bringen, waren schon von Bach vielfache Versuche gemacht worden, die Passion in dieser halbdramatischen Weise durch den Gesang zu veranschaulichen. Dabei hatte man die handelnden Personen, die Chöre und die ideale Gemeinde in ganz ähnlicher Weise behandelt, wie wir es bei Bach finden, und selbst die Anwendung des Chorals hatte ihre Stelle in gleicher Art wie bei ihm gefunden. Die Passions-Musiken bildeten, wie die Kirchen-Cantaten, einen Theil der Liturgie des lutherischen Gottesdienstes. Am Charfreitag wurde selbst in der kleinsten Kirche die Leidens-Geschichte Christi musikalisch-dramatisch oder oratorisch, je nach den vorhandenen Kräften, aufgeführt. *)

In Leipzig wechselte deren Aufführung, wie sich aus dem diesem Abschnitt angehängten Protokoll vom 3. April 1724 ergiebt, zur Zeit Bachs zwischen der St. Thomas- und St. Nicolai-Kirche, was früher nicht der Fall gewesen zu sein scheint.

Auch wurden, wie wir dort ersehen, diese Aufführungen durch gedruckte Anzeigen dem Publikum bekannt gemacht.

Bach hatte die allgemeine Form dieser großen Kunst-

---

*) S. Vorwort zur Ausgabe der Matthäus-Passion durch die Bach-Gesellschaft, Seite XVI u. XVII, desgleichen Hilgenfeld, Bachs Leben und Werke, Seite 115, Leipzig, musikalische allgemeine Zeitung, Band 33, Seite 265, Aufsatz von Rochlitz; endlich, von Winterfeld, „der evangelische Kirchengesang", Th. III, Seite 133 u. a.

werke im Wesentlichen fertig vorgefunden. Ihm war es vorbehalten geblieben, sie zu veredeln, zur höchsten Vollkommenheit auszubilden.

Indem wir uns den Einzelnheiten zuwenden, lassen wir der bessern Uebersicht wegen zunächst den Text in seiner ganzen Ausdehnung folgen.

Die Passions-Musik nach dem Evangelio St. Johannis*).

1. Theil.

Nr. 1. Chor. (g moll 4/4.)

Herr, Unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist,
Zeig uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit
Verherrlicht worden bist.

Nr. 2. Evangelist (Cap. 18 Vers 1 bis 7.) (g moll 4/4.)

Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger. Judas aber, der ihn verrieth, wußte den Ort auch, denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern. Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schaar, und der Hohen Priester und Pharisäer Diener, kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen. Als nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus, und sprach zu ihnen:

Jesus. Wen suchet ihr?

Sie antworteten:

Chor der Juden. Jesum von Nazareth!

Jesus spricht zu ihnen:

Jesus. Ich bins!

*) Die mit * versehenen Nummern pflegen bei den jetzigen Aufführungen fortgelassen zu werden.

Judas aber, der ihn verrieth, stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bins! wichen sie zurücke und fielen zu Boden.

Da fragete er sie abermal:

Jesus. Wen suchet ihr?

Sie aber sprachen:

Chor der Juden. Jesum von Nazareth!

Jesus antwortete:

Jesus. Ich habs euch gesagt, daß ichs sei, suchet ihr denn mich, so laßet diese gehen.

r. 3. Choral. (gmoll 4/4.)
O große Lieb', o Lieb' ohn' alle Maaße,
Die dich gebracht auf diese Marterstraße!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du mußt leiden!

r. 4. Evangelist (Vers 9 bis 11.) (gmoll 4/4.) Auf daß das Wort erfüllet wurde, welches er sagte: Ich habe der Keine verloren, die du mir gegeben hast.

Da hatte Simon Petrus ein Schwerdt, und zog es aus, und schlug nach des Hohenpriesters Knecht, und hieb ihm sein recht Ohr ab, und der Knecht hieß Malchus.

Da sprach Jesus zu Petro:

Jesus. Stecke dein Schwerdt in die Scheide; Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

Nr. 5. Choral. (dmoll 4/4.)
Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich;
Gieb uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsam sein in Lieb und Leid,
Wehr' und steur' allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen thut.

Nr. 6. Evangelist (V. 12, 13, 14.) (fdur 4/4.) Die Schaar aber und der Oberhauptmann, und die Diener der Juden nahmen Jesum und bunden ihn, und führeten ihn aufs erste zu Hannas, der war Caiphas Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber Caiphas, der den Juden rieth: es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.

Nr. 7. Arie.* (Alt. dmoll 3/4.)

Von den Stricken meiner Sünden
Mich zu entbinden,
Wird mein Heil gebunden;
Mich von allen Lasterbeulen
Völlig zu heilen,
Läßt er sich verwunden.

Nr. 8. Evangelist (Vers 15.) (dmoll 4/4.)

Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein anderer Jünger.

Nr. 9. Arie, Sopran. (bdur 3/8.)

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten,
Und lasse dich nicht, mein Leben, mein Licht.
Befördre den Lauf und höre nicht auf,
Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.

Nr. 10. Evangelist (V. 15 bis 23.) (gmoll 4/4.)

Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt, und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Pallast.

Petrus aber stund draußen vor der Thür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus, und redete mit der Thürhüterin und führete Petrum hinein.

Da sprach die Magd, die Thürhüterin, zu Petro:

Magd. Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Er sprach:

Petrus. Ich bins nicht.

Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfeu'r gemacht, (denn es war kalt) und wärmeten sich. Petrus aber stund bei ihnen, und wärmete sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre.

Jesus antwortete ihm:

Jesus. Ich habe frei, öffentlich geredet vor der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgenen geredet. Was

fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe; Siehe dieselbigen wissen, was ich gesaget habe!

Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden, Jesu einen Backenstreich, und sprach:

Diener. Solltest du dem Hohen Priester also antworten?

Jesus aber antwortete:

Jesus. Habe ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei, habe ich aber recht geredt, was schlägst du mich?

Nr. 11. Choral. (adur 4/4.)

Wer hat dich so geschlagen
Mein Heil und dich mit Plagen
So übel zugericht't?
Du bist ja nicht ein Sünder,
Wie wir und unsre Kinder,
Von Missethaten weißt du nicht.

Nr. 12. Evangelist (V. 24 bis 27.) (hmoll 4/4.)

Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Caiphas. Simon Petrus stund und wärmete sich, da sprachen sie zu ihm:

Chor der Juden. Bist du nicht seiner Jünger einer?

Er läugnete aber und sprach:

Petrus. Ich bins nicht!

Spricht des Hohenpriesters Knecht einer, ein Gefreundeter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

Diener. Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

Da verläugnete Petrus abermahl, und alsobald krähete der Hahn.

Evangel. Mathai (Cap. 26. Vers 75.)

Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, und ging hinaus und weinete bitterlich.

Nr. 13. Arie, Tenor. (fismoll 3/4.)

Ach, mein Sinn,
Wo willt du endlich hin?
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib' ich hier,

Oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rath,
Und im Herzen stehn die Schmerzen
Meiner Missethat,
Weil der Knecht den Herrn verläugnet hat.

Nr. 14. Choral. (fis moll 4/4.)

Petrus der nicht denkt zurück,
Seinen Gott verneinet,
Der doch auf den ersten Blick
Bitterlich weinet:
Jesu, blicke mich auch an,
Wenn ich nicht will büßen;
Wenn ich böses hab' gethan,
Rühre mein Gewissen.

Zweiter Theil.

Nr. 15. Choral. (e moll 4/4.)

Christus der uns selig macht,
Kein Bös's hat begangen,
Der ward für uns in der Nacht
Als ein Dieb gefangen,
Geführt vor gottlose Leut'
Und fälschlich verklaget,
Verlacht, verhöhnt und verspeit,
Wie denn die Schrift saget.

Nr. 16. Evangelist (V. 28 bis 36.) (a moll 4/4.)

Da führeten sie Jesum von Caiphas vor das Richthaus; und es war frühe. Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen hinaus und sprach:

Pilatus. Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

Sie antworteten und sprachen zu ihm:

Chor der Juden. (d moll 4/4.) Wäre dieser nicht ein Uebelthäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus. So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!

Da sprachen die Juden zu ihm:

Chor der Juden. (amoll 4/4.) Wir dürfen Niemand tödten.

Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus, und rief Jesu und sprach zu ihm:

Pilatus. Bist du der Juden König?

Jesus antwortete:

Jesus. Redest du das von dir selbst, oder habens dir andre von mir gesagt?

Pilatus antwortete:

Pilatus. Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du gethan?

Jesus antwortete:

Jesus. Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Juden nicht überantwortet würde! Aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

Nr. 18. Choral. (amoll 4/4.)

Ach großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich g'nugsam diese Treu ausbreiten?
Kein's Menschenherze mag indeß ausdenken,
Was dir zu schenken.
Ich kanns mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.
Wie kann ich dir denn deine Liebesthaten
Im Werk erstatten?

Nr. 19. Evangelist (V. 37 bis 40.) Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus. So bist du dennoch ein König?

Jesus antwortete:

Jesus. Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Spricht Pilatus zu ihm:

Pilatus. Was ist Wahrheit?

Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Juden und spricht zu ihnen:

Pilatus. Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe: wollt ihr nun, daß ich euch der Juden König losgebe?

Da schrien sie wieder allesammt und sprachen:

Chor der Juden. (d moll 4/4.) Nicht diesen, sondern Barrabam.

(Cap. 19. Vers 1.) Barrabas aber war ein Mörder.

(g moll 4/4.) Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

Nr. 19. Arioso, Baß. (esdur 4/4.)
Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bittren Lasten, hart beklemmt von Herzen,
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Wie dir auf Dornen, so ihn stechen,
Himmelsschlüsselblume blüht, du kannst
Viel süße Frucht, von seiner Wermuth brechen,
Drum sieh ohn Unterlaß auf ihn.

Nr. 20. Arie. Tenor.* (esdur 12/8.)
Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken
Dem Himmel gleiche geht,
Daran, nachdem die Wasserwogen
Von unsrer Sündfluth sich verzogen,
Der allerschönste Regenbogen
Als Gottes Gnadenzeichen steht.

Nr. 21 Evangelist (Vers 2 bis 12) (g moll 4/4.) Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:

Chor der Juden. (bdur 6/4.) Sei gegrüßet, lieber Judenkönig.

(Vers 4 bis 6.) Und gaben ihm Backenstreiche.

Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:

Pilatus. Sehet, ich führe ihn heraus zu Euch, daß ihr erkennet, daß ich keine Schuld an ihm finde.

Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:

Pilatus. Sehet, welch ein Mensch!

Da ihn die Hohenpriester und Diener sahen, schrien sie und sprachen:

Chor der Juden. (gmoll 4/4) Kreuzige, Kreuzige!

rs 7.) Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm.

Die Juden antworteten ihm:

Chor der Juden. (fdur 4/4.) Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

rs 8 bis 12.) Da Pilatus das Wort hörete, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu Jesu:

Pilatus. Von wannen bist du?

Aber Jesus gab ihm keine Antwort.

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus. Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht, dich loszugeben?

Jesus antwortete:

Jesus. Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat größere Sünde.

Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

t. 22. Choral. (edur 4/4.)

Durch dein Gefängniß, Gottes Sohn,
Ist uns die Freiheit kommen,
Dein Kerker ist der Gnadenthron,
Die Freistatt aller Frommen.
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
Müßt unsre Knechtschaft ewig sein.

Nr. 23. Evangelist (V. 12 bis 17.)	Die Juden aber schrieen und sprachen:
Chor der Juden. (cismoll 4/4).	Läßest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht. Denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.
	Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum heraus und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber Gabbatha. Es war aber der Rüsttag in Ostern, um die sechste Stunde, und er spricht zu den Juden:
Pilatus.	Sehet, das ist euer König.
	Sie schrieen:
Chor der Juden. (fismoll 4/4).	Weg, weg mit dem, Kreuzige ihn!
	Spricht Pilatus zu ihnen:
Pilatus.	Soll ich euern König kreuzigen?
	Die Hohenpriester antworteten:
Chor der Juden. (hmoll 4/4).	Wir haben keinen König, denn den Kaiser.
	Da überantwortete er ihn, daß er gekreuziget würde.
	Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin. Und er trug ein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet: Schädelstätte, welche heißet auf Ebräisch: Golgatha!
Nr. 24 Arie mit Chor.	
Baß*. (gmoll 3/8).	Eilt ihr angefochtnen Seelen. Geht aus euren Marterhöhlen!
Chor.	Wohin?
	Nach Golgatha! Nehmet an des Glaubens Flügel — flieht!
Chor.	Wohin?
	Zum Kreuzeshügel, Eure Wohlfahrt blüht allda.
Nr. 25. Evangelist (V. 18 bis 22.)	Allda kreuzigten sie ihn und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Ueberschrift,

und setzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: Jesus von Nazareth, der Juden König! Diese Ueberschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf Ebräische, Griechische und Lateinische Sprache.

Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

hor der Juden. (bdur 4/4). Schreibe nicht der Juden König, sondern daß er gesaget habe: Ich bin der Juden König!

Pilatus antwortet:

Pilatus. Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

56. Choral. (esdur 4/4).

In meines Herzens Grunde
Dein Nam und Kreuz allein
Funkelt allzeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein!
Erschein mir in dem Bilde
Zu Trost in meiner Noth,
Wie du, Herr Christ, so milde
Dich hast geblut't zu Tod.

57. Evangelist (V. 23 bis 27.) Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Theile, einem jeglichen Kriegsknechte sein Theil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch, da sprachen sie untereinander:

Chor (cdur 3/4) Lasset uns den nicht zertheilen, sondern darum loosen, weß er sein soll.

Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget: Sie haben meine Kleider unter sich getheilet und haben über meinen Rock das Loos geworfen. Solches thaten die Kriegsknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter, und seiner Mutter Schwester Maria, Cleophas Weib und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger

dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er seiner Mutter:

Jesus. Weib! siehe, das ist dein Sohn!

Danach spricht er zu dem Jünger:

Jesus. Siehe, das ist deine Mutter!

Nr. 28. Choral*. (adur 4/4).

Er nahm alles wohl in Acht
In der letzten Stunde.
Seiner Mutter noch bedacht,
Setzt ihr ein'n Vormunde.
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
Stirb darauf ohn alles Leid,
Und dich nicht betrübe!

Nr. 29. Evangelist (V. 28 bis 30.) Und von Stund an nahm sie der Jün zu sich.

Danach, als Jesus wußte, daß schon a vollbracht war, daß die Schrift erfüllet wü spricht er:

Jesus. Mich dürstet.

Da stand ein Gefäße voll Essigs. Sie fü ten aber einen Schwamm mit Essig und le ihn um einen Isopen, und hielten es ihm zum Munde. Da nun Jesus den Essig nommen hatte, sprach er:

Jesus. Es ist vollbracht!

Nr. 30. Arie, Alt. (hmoll 4/4).

Es ist vollbracht!
O Trost für die gekränkten Seelen.
Die Trauernacht
Läßt mich die letzte Stunde zählen.

(ddur 3/4). Der Held aus Juda siegt mit Macht,
Und schließt den Kampf.

(hmoll 4/4). Es ist vollbracht!

Nr. 31 Evangelist (Vers 30). Und neigte das Haupt und verschied.

Nr. 32. Arie und Choral. Baß (ddur 12/8).

Mein theurer Heiland, laß dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen,
Und selbst gesagt: Es ist vollbracht!
Bin ich vom Sterben frei gemacht?

Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen,
Doch neigest du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: Ja!

Choral.

Jesu, der du warest todt,
Lebest nun ohn' Ende,
In der letzten Todesnoth
Nirgend mich hinwende,
Als zu dir, der mich versühnt
O mein trauter Herre!
Gieb mir nur, was du verdient,
Mehr ich nicht begehre!

l. Evangelium St. Matthäi. (Cap. 27 Vers 51 u. 52.) (emoll 4/4).

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus, und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber thäten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen!

l. Arioso. (gdur 4/4).

Mein Herz, in dem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willt du deines Ortes thun?

). Arie. Sopran. (fmoll 3/8).

Zerfließe, mein Herze, in Fluthen der Zähren,
Dem Höchsten zu Ehren.
Erzähle der Welt und dem Himmel die Noth,
Denn Jesus ist todt.

6. Evangelium St. Johannis (Cap. 19 Vers 31 bis 37.) (bdur 4/4).

Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbath über (denn desselbigen Sabbathstags war sehr groß) baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden; da kamen die Kriegsknechte, und brachen dem ersten die Beine und dem anderen, der mit ihm gekreuziget war.

Nr. 2

Nr.

Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen,
Doch neigest du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: Ja!

Choral.

Jesu, der du warest todt,
Lebest nun ohn' Ende,
In der letzten Todesnoth
Nirgend mich hinwende,
Als zu dir, der mich versühnt
O mein trauter Herre!
Gieb mir nur, was du verdient,
Mehr ich nicht begehre!

I. Evangelium St. Matthäi. (Cap. 27 Vers 51 u. 52.) (e moll 4/4).

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus, und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber thäten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen!

I. Arioso. (g dur 4/4).

Mein Herz, in dem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willt du deines Ortes thun?

Arie. Sopran. (f moll 3/8).

Zerfließe, mein Herze, in Fluthen der Zähren,
Dem Höchsten zu Ehren.
Erzähle der Welt und dem Himmel die Noth,
Denn Jesus ist todt.

I. Evangelium St. Johannis (Cap. 19 Vers 31 bis 37.) (b dur 4/4).

Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbath über (denn desselbigen Sabbathstags war sehr groß) baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden; da kamen die Kriegsknechte, und brachen dem ersten die Beine und dem anderen, der mit ihm gekreuziget war.

Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sal
daß er schon gestorben war, brachen sie i
die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte ei
eröffnete seine Seite mit einem Speer, und a
bald ging Blut und Wasser heraus.

Und der das gesehen hat, der hat es be
get, und sein Zeugniß ist wahr, und dersel
weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß
glaubet. Denn solches ist geschehen, auf
die Schrift erfüllet werde: Ihr sollet i
kein Bein zerbrechen.

Und abermal spricht eine andere Sch
Sie werden sehen, in welchen sie gesto
haben.

Nr. 37. Choral*. (fmoll 4/4).

O hilf, Christe, Gottes Sohn,
Durch dein bittres Leiden,
Daß wir, dir stets unterthan
All' Untugend meiden;
Deinen Tod und sein Ursach
Fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken.

Nr. 38. Evangelist (V. 38 bis 40.)

Danach bat Pilatum Joseph von Arimat
der ein Jünger Jesu war, (doch heimlich
Furcht vor den Juden) daß er möchte ab
men den Leichnam Jesu, und Pilatus er
bete es.

Derowegen kam er und nahm den Leich
Jesu herab.

Es kam aber auch Nicodemus, der vorm
in der Nacht zu Jesu kommen war, :
brachte Myrrhen und Aloe untereinander,
hundert Pfunden; da nahmen sie den Le
nam Jesu, und bunden ihn in leinen Tü
mit Specereien, wie die Juden pflegen zu
graben.

Es war aber an der Stätte, da er gek
ziget ward, ein Garten, und im Garten

neu Grab, in welches Niemand je gelegen war. Daselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, die weil das Grab nahe war.

Nr. 39. Chor. (cmoll 3/4).

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
Die ich nun weiter nicht beweine,
Ruht wohl, ruht wohl, u. bringt auch mich zur Ruh.
Das Grab, so euch bestimmt ist,
Und ferner keine Noth umschließt,
Macht mir den Himmel auf,
Und schließt die Hölle zu.

Nr. 40. Choral. (esdur 4/4).

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen!
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein,
Gar sanft, ohn' einige Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage.
Alsdann vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ erhöre mich!
Ich will dich preisen ewiglich!

Die Eintheilung des Werks in zwei Theile weist darauf hin, daß dasselbe zur Aufführung in verschiedenen Abschnitten, nehmlich vor und nach der Charfreitagspredigt bestimmt war.

Das Evangelium selbst ist, soweit es den erzählenden Theil desselben betrifft, in einfach recitativischer Form behandelt und dem Tenor zuertheilt. Die dort als redend eingeführten Personen (Christus, Petrus, Pilatus, dessen Magd, die Diener des Hohenpriesters) sind direct in die Handlung gestellt. Ebenso finden wir die Chöre der Juden und Priester, wie sie in dem Evangelium vorkommen, in charakteristischer Weise dramatisirt. In allen diesen Be-

ziehungen findet zwischen diesem Werke und der Matthäus-Passion eine gewisse übereinstimmende Behandlung statt. Doch ist hier alles einfacher, leichter faßlich. Weder in der Zeit noch in den allgemeinen Intentionen des Ganzen werden gewisse Grenzen der organischen Gestaltung überschritten.

Dies spricht sich nicht bloß in der Anordnung des Gedichts, sondern auch in der musikalischen Behandlung desselben aus. Wir kennen vergleichende Beurtheilungen beider Werke, in welchen der einfachere Charakter der Johannis-Passion und die reichere Gestaltung der Musik zu St. Matthäi als Gegensätze auf Grund der inneren Charakteristik der beiden Evangelisten dargestellt werden. Bei einem Manne wie Bach eine solche Voraussetzung unbedingt als unrichtig bezeichnen zu wollen, würde gewiß sehr kühn sein.

Dennoch wird schwerlich angenommen werden können, daß die große äußere Verschiedenheit beider Werke auf diesen inneren Charakterunterschied zurückzuführen sei. So eminent die Conceptions-Gabe Bachs und seine Darstellungsfähigkeit waren, so war er, wie wir glauben möchten, als er die Johannis-Passion schrieb, eben noch nicht auf jene Höhe und zu jener großen Zusammenfassung aller Mittel gelangt, vermöge deren er in dem späteren, so viel größeren Werke unsre Bewunderung, ja unser Staunen erregen konnte.

Dies vorgreifende Urtheil soll der gerechten Würdigung des vorliegenden Tonwerks keinen Abbruch thun.

Dasselbe beginnt mit einem, in großem Style ausgeführten Chor.

a. Der Eingangs-Chor.

Dieser, nach den Worten des Psalmisten bearbeitet, bildet einen Einleitungs-Satz von allgemeinem religiös-christlichen Inhalt. Es ist die Bitte um den wahren Glauben, welcher durch die Vergegenwärtigung der Leiden des Herrn gestärkt, neu befestigt werden soll.

An seiner Stelle stand früher der Choral: „O Mensch beweine deine Sünden groß.“ Bach hat diesen bei der letzten Ueberarbeitung des Werks von hier fort und an den Schluß des ersten Theils der Matthäus-Passion verlegt, wo er eine so großartige Wirkung hervorbringt. An seine Stelle ist der vorliegende Chor gesetzt worden.

Wir finden in ihm neben der vollendeten harmonisch contrapunktischen Behandlung, wie solche nur je aus Bach's Feder geflossen ist, jenen inneren Gehalt, welcher der ernsten Größe der Feier ziemt, aber die feinen Züge symbolischer Bedeutung nicht verschmäht, durch welche der große Meister den Beginn der Leidensgeschichte des Herrn anschaulich machen zu müssen glaubte.

Ueber dem auf dem Orgelpunkt in kurzen gebundenen Noten sich bewegenden Baß und dem in ernster Figur das Preis- und Danklied des Chors vorbereitenden Orchester der Streich-Instrumente erhebt sich eine klagende Melodie. Lang gehaltene Töne von Flöten und Oboen begegnen sich über den wogenden Tonmassen. Sie beginnen ihren traurigen Gesang von neuem mit dem Einsatz des Chors, der nach kurzem und festgezeichnetem dreimaligen Ausruf: „Herr“ in glänzender, wiewohl durchweg sehr ernst gehaltener Figur die Herrlichkeit des Herrn erhebt.

Wie das Grenzenlose, Unendliche, so schwillt und braust es um uns her, so hebt es uns empor auf den Wogen des Wassers, die ringsum emporfluthen. Das Loblied des Herrn ertönt in Weisen, die den düsteren Charakter der bevorstehenden Handlung wiederspiegeln. Ueber ihnen klingt jene Trauer-Hymne der Flöten und Oboen fort. Nur zweimal bei den Worten: „daß du der wahre Gottes-Sohn" nehmen die klagenden Instrumente für einen Augenblick die figurirte Bewegung des Streich-Quartetts auf. Es ist unmöglich, diesen Chor zu hören, ohne daß man gleichzeitig tief im Innersten fühlt, wie mächtig sich der Kampf, das Ringen der Herrlichkeit des Gottes-Sohnes mit den Leiden, die ihm bestimmt sind, vorbereitet, wie unter dem Prachtbau dieses Lobliedes das ernste Trauerspiel beginnt, dessen Entwickelung der Meister uns vor Augen führen will.

Sowie er in dem Orchester die Gegensätze bis zu den Grenzen des irgend Erreichbaren durchführt, so bemerken wir auch in der Behandlung des Chors Züge von individueller Meisterschaft, wie sie eben nur bei Bach zu finden sind. Wir wissen, daß er diesen Chor geschrieben hat, nachdem die Matthäus-Passion beendet war und er den ursprünglichen Einleitungs-Choral dorthin übernommen hatte. Das Thema des Lobgesanges bricht nach 12 Takten ab, um in ein anderes, fugirt behandeltes Thema überzugehen, das sich später zu den Worten: „Zeig uns durch deine Passion" wiederholt.

Niemand, der die beiden Passionen Bach's kennt, wird dies Thema hören, ohne, bei aller Verschiedenheit der Melodie und der contrapunktischen Durchführung doch sogleich

an das: „Laß ihn kreuzigen“ der Matthäus-Passion erinnert zu werden. Bach hat gewiß nicht ohne bestimmte Absicht diese Worte grade so und nicht anders gesetzt. Da er nach der Besonderheit des ganzen Werks, dem er diesen Chor nachträglich beifügte, sich anderer und weitergreifender Mittel nicht bedienen konnte, um die Zuhörer recht eindringlich und ernst auf die Leidensgeschichte des Herrn vorzubereiten, so mußte er durch den Charakter, den er diesem Thema verlieh, sogleich von vorn herein das Bild des Kreuzes vor den Blicken der Menge erscheinen lassen. Er hat dem Werke durch den Choral, den er ihm entzogen, ein Meisterwerk genommen. Er hat ihn aber in diesem Chor durch ein anderes Meisterwerk zu ersetzen gewußt, das warlich jenem ebenbürtig ist.

b. Die Recitation des Evangeliums.

Nach dem Eingangs-Chor tritt sogleich die Recitation des Evangeliums ein. Die Recitative sind durchweg einfach gehalten, nur von der Orgel und dem Grundbaß begleitet. In edelster Weise, streng nach dem Wortlaut declamirt, geht ihre Cantilene nur selten und bei hervortretendem Inhalt des Textes in das ariose Element und in die Art von musikalischer Malerei über, welche Bach so eigenthümlich ist. So bei der Wiederholung der Worte Jesu: „Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?“ so ferner bei den in lang gedehnten klagenden Melismen zweimal wiederholten Worten Petri: „Und weinte bitterlich“, dann bei den Worten Christi: „Meine Diener würden darob kämpfen“, vor allem aber bei der Erzählung des Evan-

gelisten: „Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn", in der Bach seinem Hang zur Malerei in einer lang gedehnten Figur über dem scharf markirten Baß freien Spielraum läßt.*) Der Gesang der Worte des Herrn ist vor dem der übrigen Recitationen nicht ausgezeichnet. Er verbleibt überall in reinem einfachen Recitativstyl.

Matheson hatte hingegen seiner Zeit Bedenken, indem er gelegentlich der gleichen Behandlung in der Händel'schen Passion in seiner Musica critica sagt: „Man kann den Pilatum wohl obligat machen; doch ohne andere Instrumente, als den Baß oder das Fundament dabei zu gebrauchen. Hiergegen, wenn man Christi Worten eine ernsthafte majestätische Symphonie zugiebt, wird der Unterschied besser vernommen." Wir werden sehen, daß Bach in der Matthäus-Passion, wenn auch nicht aus dem rein äußerlichen Grunde Matheson's, in der von ihm vorgeschlagenen Art verfahren hat.

Auch der Evangelist ist nur recitirend einfach behandelt. Er tritt nur in den oben besonders erwähnten Versen 51. 52. Capitel 27. des Evangeliums Matthäi in eine mehr declamatorische Färbung über, während der Baß, der das Zerreißen des Vorhangs von oben bis unten in der schnellen diatonischen Bewegung durch zwei Octaven von oben nach unten bezeichnet hat, zu den Worten: „Die

*) Mattheson sagt über die bezügliche Stelle der Händel'schen Passion: „Auf dem Worte „geißelte" eine Passage anbringen, dürfte sich in einer Aria, wo etwa über die Geißelung eine besondere Betrachtung angestellt würde, noch wohl schicken, dagegen in einem einfachen Recitativ scheint es, deutsch gesagt, albern und abgeschmackt herauszukommen." Chrysander, Leben Händels I. S. 92.

Erde erbebete ꝛc. in andaurendem Tremolo die Erzählung begleitet.

Der gesangliche Vortrag des Evangeliums in seinen verschiedenen Personen ist ein sehr schwieriger. Fast noch mehr wie in der Matthäus-Passion beruht auf ihm die Gesammtwirkung des Werks. Er steht hier mehr im Vordergrunde, wie dort. Die Stimmmittel, welche erfordert werden, müssen zu der technischen Ausbildung der Sänger (des Evangelisten und des Christus) in vollkommenem Verhältniß stehen. Ohne vollendeten Vortrag würden diese Recitative, die oft sehr ausgedehnt erscheinen, ihre Wirkung verlieren.

Es ist in jedem Falle sehr zu bedauren, daß uns über die Ausführung der Bach'schen Passionen unter der eignen Leitung des Meisters, zumal in den Partien des Evangelisten, gar keine Nachrichten geblieben sind. Und doch sind hier Sänger erforderlich gewesen, wie sie sich nicht leicht zu jeder Zeit möchten finden lassen.

c. Die Chöre der Juden.

Dem historischen Gange des Evangeliums in dieser kritischen Beurtheilung des großen Werks zu folgen, würde schwer ausführbar sein, ohne daß dadurch die künstlerische Einsicht in dasselbe gefördert würde.

Wir gehen daher von dem erzählenden Theile auf die diesem mit angehörigen Chöre der Juden und Priester über. Wir finden in ihnen jenen dramatisch-charakteristischen Schwung, welcher in größeren Dimensionen und mit erweiterten Mitteln die Chöre der Matthäus-Passion in so hohem Grade auszeichnet. Wir finden aber auch die

Mehrzahl dieser Chöre, so weit sie mehr einer der dra- tisch vorüberziehenden Wirkung, der augenblicklichen Si- tion angehören, in einer gewissen Breite behandelt, wel- von der gedrungenen Energie der gleichartigen Chöre de Matthäus-Passion wesentlich abweicht.

Der erste Theil des Werks enthält nur drei Chöre, v denen zwei, an sich kurz, in demselben Motiv gesetzt si welches sich außerdem im zweiten Theile noch zweimal wi derholt. Es sind dies die Sätze der Juden, in denen auf die wiederholte Frage Christi: „Wen suchet ih antworten: „Jesum von Nazareth!" In rhythmis Declamation und mit großer Festigkeit wird diese Antw hingestellt, während die erste Violine, durch die Flöte v stärkt, in lebhafter Figur sich über den Oberstimmen u dem übrigen Orchester bewegt. Die Häscher wissen u läugnen es nicht, daß sie den Herrn suchen. Aber sie si unruhig bewegt in ihrem Innern. Denn von der Gere tigkeit ihres Auftrags sind sie nicht erfüllt. Sie füh ja den Verräther mit sich.

Der andere Chor der Juden im ersten Theil: „Bist du nicht seiner Jünger einer?" mit seinen kurzen abge- rissenen Sätzen und dem, durch alle Stimmen sich hin- durchziehenden, oft wiederholten Motive, ist eine sehr eigen- thümliche Schöpfung. Bach mußte sein Thema, das er in fugirter Weise behandelt hat, vollständig ausnutzen. Die Worte: „Bist du nicht" werden nicht weniger als 45mal gesungen; der neugierige, schwankende und hastige Charak- ter des jüdischen Volkshaufens stellt sich deutlich dar. Vielleicht hat Bach durch die Behandlung dieses Satzes die Grundlage zu der Gegenwirkung geben wollen, die er

daß darauf in der edlen und tiefernsten Behandlung der Worte des Evangelisten: „*Und weinte bitterlich*“ hervortreten lassen wollte.

In der zweiten Abtheilung finden wir, wie schon erwähnt, den Chor des ersten Theils: „Jesum von Nazareth“ in den beiden Sätzen: „*Nicht diesen, sondern Barrabam*“ und: „*Wir haben keinen König denn den Kaiser*“ wieder. Wir finden ferner in dem Chor: „*Wir dürfen Niemand tödten*“ die Oberstimmen des Orchesters (2 Flöten und Violine im unisono) in einer dem Charakter jener Chöre sehr nahekommenden Weise behandelt. Nichts würde unrichtiger sein, als wenn man annehmen wollte, Bach habe sich auf diese Art die Arbeit erleichtern, einem Mangel an Ideen abhelfen wollen. Sein unerschöpflicher Gedanken-Reichthum und seine eiserne Gewissenhaftigkeit in allen seinen Werken, großen wie kleinen, sichern ihn ein für allemal gegen solche Voraussetzungen, welche in erhöhtem Maaße bei seinem Weihnachts-Oratorium und in den lateinischen Messen gehegt werden könnten. Auch das kann nicht wohl angenommen werden, daß er durch derartige äußerliche Mittel, wie wie wir sie in neuerer Zeit in der modernen Zukunfts-Oper angewendet finden, dem zuhörenden Publikum den Charakter der Volksmassen habe veranschaulichen wollen. Bach bedurfte derselben nicht. Denn die Charakteristik, die wir in seinen Werken finden, ist eine scharf ausgeprägte innerliche, nicht äußerliche. Absichtslos hat er aber nie gearbeitet, und so scheint es uns eben, als ob er grade durch die wiederholte Benutzung desselben Motivs in diesen abgerissenen kurzen Sätzen von dramatischem Charakter dem ganzen, so viel

[illegible] Werke eine größere [illegible] sichern wollen.

[illegible] Ansicht in der öfter [illegible] Choral-Melodien an [illegible] sie aber auch [illegible] anderen Volks- [illegible] ‚Wäre dieser nicht [illegible] ‚Wir dürfen Niemand töd- [illegible] Der Chor: ‚[illegible]‘, wiederholt sich [illegible] Judenkönig“. [illegible] „Weg, weg [illegible] neuem ein. Die [illegible] ‚Wir haben ein Gesetz“ keh- [illegible] „Lässest du [illegible] der innere Zu- [illegible] unverkenn- [illegible] daß [illegible] Stelle, wo sie [illegible] dramatisch [illegible] ‚Wäre dieser [illegible] charak- [illegible] auftretende [illegible] herabfallende [illegible] Stimmen ge- [illegible] und harten [illegible]. Eine [illegible]. Diese [illegible] ‚Wir hätten dir ihn [illegible] Wuth

des Volks das vorige Thema fortführt, überbieten sich die anderen Stimmen in wilder Verschlingung zu einem Sturme der Erregung, um die gewissenhaften Bedenken des Landpflegers Pilatus zu überschreien, bis sie in dem kurz abgestoßenen viermal wiederholten Worte: „nicht“ sich zu einem festgezeichneten Schlusse vereinigen.

Als der Landpfleger ihnen antwortete: „So nehmt ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!“ wiederholt sich derselbe Satz abgekürzt in meisterhafter Veränderung der thematischen Behandlung. Das zweite Motiv des vorigen Chors klingt kaum noch hie und da an. Die chromatischen Gänge behalten die Oberhand, während die Oberstimmen des Orchesters den Charakter der kurzen Volkssätze aufnehmen. Aber als ob in den Worten: „Wir dürfen Niemand tödten“ das beschämende Gefühl der eigenen Ohnmacht läge, ein dumpfer Groll gegen die fremde Gewalt, die in dem Lande herrscht, so bewegt sich dieser Satz um eine Quart tiefer als der vorige. Nicht Steigerung, sondern furchtsam trotziges Festhalten spricht sich in dieser Darstellung aus, während die innerlich brausende Gährung in die wilde Bewegung des Orchesters verlegt ist.

Nun hat die Volkswuth ihr Opfer erreicht. Der Herr wird mit der Dornenkrone und dem Purpurmantel geschmückt und die Kriegsknechte verhöhnen den Dulder. Während die Flöten und Oboen in schnellen Passagen daher stürmen, tönt das Spottlied: „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig“ in schmeichelnder, durch alle Stimmen sich schlingender Melodie. Voll kalten Hohns bewegt sich diese unter der Glätte der sie wie Schlangen umwindenden

Figuren des Orchesters. Sobald das Volk und die Hoh
priester des Herrn in dieser Verhöhnung ansichtig werd
sobald „des Mitleids Stimme vom Throne des Tyrann
ihr „Seht, welch ein Mensch" vergeblich gesprochen l
bricht die Wuth des fanatischen Haufens in wilder Ras
hervor. Während die einen in kurz abgestoßenen rhy
mischen Sätzen ihr: „Kreuzige, kreuzige" vernehmen lass
schreien die anderen dieselben Worte in langem, gedehnt
Rufe. In stetem Wechsel der sich begegnenden Stimm
und in wunderbarer Steigerung der thematischen Beha
lung wird dieser sich überbietende Chor fortgeführt, des
Verschlingungen in den letzten Takten über dem auf d
hohen D festliegenden Baß wie das wahrhaftige Kr
erscheinen. Eine satanische Wuth ist es, die das Volk
griffen hat. Wie Schauer der Hölle weht es uns aus d
sem wilden Harmonienwechsel an.

Und Pilatus spricht zu der aufgeregten Menge: „Ne
met ihr ihn und kreuziget ihn, denn ich fin
keine Schuld an ihm."

Das war es aber nicht, was die Hohenpriester u
Schriftgelehrten wollten. Nicht durch sie sollte Christ
getödtet werden. Von der obersten Gewalt im Lande sol
dies geschehen, damit sie sagen könnten, daß ein Verbrech
im Gange des ordentlichen Rechts gerichtet worden s
So treten sie denn, das Gesetzbuch in der Hand, vor d
Landpfleger. Fest und sicher, mit zurückgedrängter Leide
schaft, weisen sie diesen auf seine Pflicht hin: „Wir h
ben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er ste
ben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn g
macht." In fugirtem Satze werden Thema und Geg

Motiv zuerst vom Baß aufgenommen und in strengster Weise durchgeführt. Der hochmüthige Trotz des jüdischen Priesterthums, die verweisende Sicherheit, mit der sie dem Landpfleger begegnen, sind in meisterhafter Weise ausgedrückt. Erst gegen den Schluß hin bricht die Leidenschaft in langgezogenen Tönen der Oberstimmen über dem in der Wiederaufnahme des Fugensatzes sich kräftig abzeichnenden Basse von neuem hervor, um in dringender werdender Formung zu schließen.

Der Landpfleger in seinem besseren Gefühle trachtet, wie er Jesum losließe. Der scheinheilige Priesterhaufe aber hat sofort andere Mittel für ihn bereit. In den Charakter der zähen Ehrbarkeit vor dem Gesetz zurückfallend, beweiset er, daß, wenn Pilatus diesen loslasse, der sich selbst zum Könige gemacht, er des Kaisers Freund nicht sei. In dem strengen Ton des vorigen Chors und in gleichartig fugirtem Satz halten die Schriftgelehrten dem Landpfleger vor, daß er Jesum tödten müsse. Diese beiden Chöre, innerlich und äußerlich zusammengehörend, sind Meisterwerke der Charakteristik. Bach wendet den strengen Satz, als richtiges Mittel für seinen Zweck, in seiner ganzen Schärfe an. Aber nicht die Form ist es, durch die er wirkt. Es ist die Melodie der behandelten Themata, welche, wie aus einem Gusse mit der Form, schon von dem ersten Eintritt an uns mitten in die Situation hineinsetzt. Wir sehen jene Heuchler und Pharisäer, auf ihr geschriebenes Recht pochend, die Hand auf der Brust, ihre Falschheit und Bosheit tief in sich verbergend, mit festem Schritte vor den Richterstuhl treten und, die tobende aufgestachelte Volksmasse als Rückhalt, Beweise führen, welche die Form

für sie retten sollen, auf die es ihnen ja doch allein an-kommt. Und die Juden von außen schreien wieder ihr: „Weg, weg mit dem! Kreuzige ihn!" indem sie nach kurzer kräftig gezeichneter Einleitung das Kreuzige der vorigen Chöre von neuem ertönen lassen.

Nun ist erfüllt, was die Volksstimme verlangt hat. Der Herr ist an's Kreuz geschlagen. Der Landpfleger hat eine Schrift daran geheftet: „Jesus von Nazareth, der Juden König". Die Priester aber, welche ihr Handwerk wohl verstehen und den Pilatus, den schwankenden terrorisirten Mann, nicht aus ihren Händen lassen wollen, verlangen von ihm, er solle schreiben, daß er gesagt habe, er sei der Juden König. Wir finden hier den Chor wieder angewendet, der vorher als Spottlied dem Herrn gesungen worden: „Sei gegrüßet ꝛc. Wie offen liegt hier der Hohn, mit dem die Schriftgelehrten dem Pilatus entgegentreten, der sich von ihnen als Werkzeug jener Frevelthat hat mißbrauchen lassen, und dessen Schwäche hier noch weiter ausgebeutet werden soll.

Die Kriegsknechte theilen Jesu Kleider. Ueber den ungenähten Rock aber wollen sie loosen. „Lasset uns den nicht zertheilen." Ein lebhaft bewegtes Thema, dessen [illegible] Stellen die Idee des Zertrennens darstellen,*) während in der [illegible] wallenden Figur auf dem Worte

*) [illegible] bei dieser Stelle das Zer- [illegible] fugato" durch Syncopen [illegible] nicht wohlgethan, [illegible] heil gelassen." [illegible] Mattheson Händel [illegible] Ueberall dazu Ge- [illegible]

„loosen" das Schütteln der Loose in einem Helm gemalt wird, die Worte: „Wem er sein soll" fest gezeichnet, ist als fugirter Satz in glänzender Behandlung aller Stimmen durchgeführt. Hier ist es nicht mehr der wilde Religionseifer, der blutige Glaubenshaß, der zu uns spricht. Es handelt sich um etwas Objektives. Der brausende Strom tobt nicht ungezügelt daher. Die Wuth ist befriedigt, das Opfer gefallen. Der einfache Gang der ernsten Handlung geht mit diesem Chor seinem Ende entgegen.

In allen diesen Chören finden wir jene feste, charakteristische Zeichnung, welche Bach so eigenthümlich ist, verbunden mit dramatisch wirksamer Lebhaftigkeit. Die Form derselben ist eine vollendete. Die Einheit der Gesammtauffassung ist zu einer seltenen Höhe erhoben. Wenn wir nichts destoweniger oft genug dem Urtheil begegnen, daß die Wirkung dieser Chöre, zumal des „Kreuzige" merklich gegen die der Matthäus-Passion zurückbleibe, so mag hierbei wohl theilweise individuelle Auffassung, zum Theil aber auch die im Großen und Ganzen weniger wirksame Behandlung des Evangelien-Textes als Gedicht Veranlassung sein. Es fehlen hier eben jene wirkungsvollen Gegensätze, welche dort in der idealen Gemeinde hervortreten. In jedem Falle hat, wie schon früher angedeutet worden, Bach von dem Standpunkte der Johannis-Passion aus zu der des Matthäus einen Schritt vorwärts gethan.

e. Die Arien.

Die Arien, zu denen wir uns wenden, nehmen einen nicht geringen Theil der Aufmerksamkeit bei diesem Werke in Anspruch. Dem jetzt herrschenden Zeitgeschmack wer-

den sie nur theilweise entsprechen, obschon man in ihnen alle Vorzüge der Bachschen Compositionsweise in reichem Maaße antrifft, strenge Charakteristik der Melodie, ernste, dem Wortlaut genau folgende Declamation, harmonische und contrapunktische Meisterschaft in der Führung der Begleitungs-Instrumente. Aber der strenge Ernst des Componisten und die Bestimmung der Musikstücke für die Feier des Todestages Jesu gestatteten eben keine Concession an das sinnliche Auffassungsvermögen des großen Publikums. Wenn nach den jetzigen Verhältnissen nicht der Ernst kirchlicher Erbauung, sondern der künstlerisch-ästhetische Bildungsgrad das Urtheil des Publikums leitet, so ist der Standpunkt desselben eben ein anderer, als der, den Bach voraussetzen mußte. Wohl kann ein Concert-Publikum in der dramatischen Behandlung der Chöre und Recitative dem Schwunge des großen Meisters folgen. Aber es wird doch nur ausnahmsweise sich mit ihm in jene Tiefen christlicher Anschauung zu versenken im Stande sein, aus denen er den Quell seiner Musik in den Arien schöpfte.

Um wie viel mehr muß dies der Fall sein, wo, wie hier, der Inhalt der Worte ein rein dogmatischer ist und daher schon an sich wenig anregendes enthält, wo aber zugleich die Breite der musikalischen Behandlung dazu beiträgt, das Interesse des Zuhörers, der nicht eben ganz und mit allem Empfindungs- und Auffassungsvermögen zu folgen vermag, zu vermindern.

So werden die Alt-Arie „Von den Stricken meiner Sünden“ (dmoll $^3/_4$ mit Begleitung von 2 Oboen und dem Continuo) ebenso die Sopran-Arie „Ich folge

dir gleichfalls mit freudigen Schritten" (bdur 3/8) in welcher die nur vom Baß begleitete, mit der Singstimme concertirende Flötenbegleitung malerisch den freudigen Lauf einer heiteren, in sich rein gestimmten Seele darstellt, im Ganzen wenig Anerkennung finden. Es wird dies auch von der, mit dem Quartett begleiteten Alt-Arie „Ach, mein Sinn" (fis moll 3/4) wie von der in wunderbarster Figuration der begleitenden Instrumente (2 Violinen d'amour und dem Baß) behandelten Tenor-Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken", welche in der That mit ihren lang ausgesponnenen melismatischen Wendungen der jetzigen Gefühls- und Anschauungsweise fern liegt, vorausgesetzt werden können.

Weniger wird dies bei der Baß-Arie: „Eilt ihr angefochtenen Seelen" (gmoll 3/8) der Fall sein, deren schnelle, einem bestimmten Ziele zueilende Bewegung, von der ängstlich drängenden Frage des Chors: „Wohin? Wohin?" vielfach durchbrochen, auf der kurz gezeichneten Antwort: „nach Golgatha" und „zum Kreuzeshügel" zur Ruhe gelangt, um von neuem zur Nachfolge des Herrn zu ermuntern.

Mehr als hier erhebt sich die Composition in der freilich auch im Text sich freier aufschwingenden Alt-Arie: „Es ist vollbracht". Von der Viola di gamba in ausdrucksvoll melodischem Solo begleitet, stellt sie in einem langen, tiefe Trauer athmenden Satze das letzte Wort des Herrn vor seinem Verscheiden, in dem Aufflammen der Siegesbotschaft (der Held aus Juda siegt mit Macht) aber den Triumph des göttlichen Worts über Tod und Hölle dar, bis der Jubel vor der Wiederholung der traurigen

Worte: „Es ist vollbracht" wieder verstummt und in die erste Klage zurückfällt.

Es folgen dieser Arie die Worte des Evangelisten: „Und neigte das Haupt und verschied." Unmittelbar hierauf tritt der Baß (d dur 4/4) mit dem ausdrucksvollen melodischen, außer der Orgel nur vom Baß begleiteten Gesang (Mein theurer Heiland laß dich fragen) ein, der durch den schon vor der Verläugnung Petri im ersten Theil, sowie nach den Worten des Herrn „Siehe das ist deine Mutter" wiederholt angewandten Choral „Jesus der du warest todt" mit tiefeingreifender Wirkung unterbrochen wird. Die Einfachheit der orchestralen Behandlung und der melodische Rhytmus des Gesanges contrastiren in wunderbar eigenthümlicher Weise mit der ernsten Harmonie des Chorals, aus dessen dunkler, tiefer Lage die Arie wie ein leuchtendes Relief hervortritt.

Es ist die Verherrlichung des Herrn, welche hier unmittelbar aus dem ernsten Augenblick des Todes heraus in die Welt tritt und welche durch den Choral der betenden Gemeinde, durch die christliche Kirche, ihre öffentliche Anerkennung findet.

Mit dem Eingangs-Chor begann der Kampf und das Leiden. Hier finden wir den Sieg, nicht wie in der vorigen Arie noch unter der erdrückenden Last des Kreuzes, sondern in seiner freien Größe und Erhebung.

Ein kurzes Arioso für den Tenor (in der Matthäus-Passion gibt Bach diesen kleinen Sätzen die Bezeichnung als Recitative) führt zu der letzten Arie über. Dies Arioso, in welchem die Aufregung der Natur nach dem Verscheiden des Herrn nachzittert, ist eines der schönsten Stücke des

Werks. Unter den langgehaltenen hohen Tönen von 2 Flöten und 2 Oboi di caccia bewegt sich bebend und im Nachbrausen des Sturmes das Streich-Quartett, während der Tenor in ausdrucksvoller Recitation die ihm gegebnen schönen Worte singt.

Und in weicher thränenvoller Melodie, welche Flöte und Oboe di caccia, theils in concertirendem, theils in mit einander fortschreitendem Gesange einleiten und verfolgen, antwortet ihm der Sopran (cmoll 3/8) „Zerfließe mein Herze in Fluthen der Zähren."

Die irdische Trauer um den Gottes Sohn, dessen Herrlichkeit und Größe, dessen welterlösende Bedeutung erst sein Tod und die Zeichen des Herrn uns tief in die Seele gepflanzt haben, fließt in den Tönen dieser Arie über, welche dem Tiefempfundensten und Edelsten angehört, das Bach geschaffen hat. Wie aus einem einzigen Gedanken geformt und diesen doch in jeder denkbaren Veränderung darstellend, führt sie den Zuhörer an das Kreuz, an dem der Leichnam des Erlösers hängt, kein Gegenstand des Schreckens, sondern des tiefsten Schmerzes, der sich in Thränenströmen zu seinen Füßen ergießt.

So stehen wir nahe vor dem Ende eines Werks, das, wie sehr wir auch die staunenswerthe Größe der Matthäus-Passion bewundern mögen, nicht weniger unsre tiefste Theilnahme und Verehrung für den großen Schöpfer desselben anregt.

f. Die Choräle.

Aber ehe wir zu dem Schluß selbst übergehen, haben wir noch unsre Aufmerksamkeit jener Reihe von Meister-

werken zuzuwenden, welche Bach unter der Bezeichnung von Chorälen dem Werk einverleibt hat.

Welche Bestimmung die Choräle gehabt haben, ist bereits oben angedeutet worden. Sie sollten dem Inhalt des ganzen Werkes gemäß den christlichen Grundton erhalten, den die gottesdienstliche Feier des Tages vor Allem erforderte. Sie sollten aber auch dazu dienen, die zuhörende Kirchengemeinde lebendig in die Handlung und die sich darauf stützenden frommen Betrachtungen einzuführen und ihr die Theilnahme an der gottesdienstlichen Feier, wie sie eben stattfand, ermöglichen. Denn der christliche Kirchengesang gehört dem Religions-Cultus als künstlerisches Element an. Wo dieses Element von der ganzen Gemeinde erfaßt wird, da spricht es sich in dem Choral, als der allgemeinen Grundlage des Gottesdienstes aus. Dies tritt in den Passions-Musiken mehr noch, als in den Cantaten Bachs, als durchwirkender Gedanke auf.

Es ist hier nicht der Ort, die Art und Weise zu rechtfertigen, in der der große Tonmeister seine Choräle grade so gesetzt hat, wie wir sie hier finden. Wie sie sind, sind sie an ihrer eigenthümlichen Stelle. Es sind Meisterwerke besonderer Art, welche durch ihre ausdrucksvolle, in den Charakter der Situation eintretende Behandlung die schlagendste Wirkung hervorbringen.

Sogleich der erste Choral: „O große Lieb, o Lieb ohne alle Maaßen“ welcher kurz auf die Wiederholung des Chors: „Jesum von Nazareth“ folgt, ist in einer Weise gesetzt, welche bei jedem Worte die edelste Stimmung hervorruft. Wie unvergleichlich schön ist die Führung der Stimmen zu den Worten: „dieser Marterstraße“,

bare Leid überstanden hatte. Wie Segenswünsche tönt der fromme Gesang zu ihm hinab. Und als das Grab geschlossen wird, da erklingt, ehe die Menge scheidet, in festem Klange der Choral:

„Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen“

bis mit den Worten:

„Herr Jesu Christ erhöre mich
Ich will dich preisen ewiglich“

die Töne verhallen.

Die Freunde und Jünger verlassen das Grab des Herrn. Wir mit ihnen. Getröstet, erhoben, voll neuer Glaubensstärke treten wir zurück von einer Stätte, an der uns in der edelsten Weise, durchflochten von den schönsten Blüthen der Kunst, das Evangelium und Christi Opfer für die Menschheit gelehrt worden ist. Wir haben Theil genommen an seinem Leiden und fühlen uns dadurch geläutert, dem Herrn näher gerückt, den wir anbeten.

Solcher Gestalt ist das Werk des großen Meisters, das wir soeben im Großen und Ganzen, wie in seinen einzelnen Theilen darzulegen uns bemüht haben.

Nur ein Mann von dem großen Streben und Können, wie Bach es war, vermochte es, über die Größe und Erhabenheit dieses Werks hinaus noch Größeres zu wollen und noch Vollendeteres zu schaffen. Sein Riesengeist schreckte nicht zurück vor einer Aufgabe, wie die war, die er sich in der Matthäus-Passion gestellt hatte, der wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen.

II.

Die Matthäus-Passion.

Die Matthäus-Passion darf wohl als das umfangreichste und größeste unter J. S. Bachs zahlreichen Tondichtungen betrachtet werden. Sie behauptet zugleich unter allen kirchlichen Werken, welche Gegenwart und Vergangenheit geschaffen haben, in dem Maaße eine hervortretende Stelle, daß kaum der Versuch gemacht worden ist, ihr ein anderes Tonwerk ähnlichen Charakters an die Seite zu setzen.

Sie mag im Jahr 1728, dem fünften Jahre seit Bachs Anstellung an der Thomasschule entstanden sein. Der Original-Partitur fehlt zwar das am Schlusse seiner Handschriften stets ersichtliche S. D. G. nicht, wohl aber die Jahreszahl. Doch weiß man, daß diese Musik am Nachmittags-Gottesdienst des Charfreitag im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt worden ist. Daß ein solches Werk 100 Jahre ruhen konnte, bis es zuerst wieder dem erstaunten Publikum die überreiche Fülle seines künstlerischen Inhalts erschließen durfte, (Mendelssohn hat das nicht genug anzuerkennende Verdienst gehabt, im Jahr 1829 in der Sing-Akademie zu Berlin am 12. März die erste Wiederaufführung hervorgerufen zu haben) das zeugt davon, daß Bach, wie sehr auch seine Zeit die erhabene Größe dieses Werks in ihrem kirchlichen Zusammenhange würdigen mochte, doch für das Verständniß und die innere Erkenntniß der reichen Schätze seines Geistes einer, durch andere große Tondichter mehr vorbereiteten Generation bedurft hat.

Der Gegenstand dieser merkwürdigen Tondichtung ist

bare Leid überstanden hatte. Wie Segenswünsche tönt der fromme Gesang zu ihm hinab. Und als das Grab geschlossen wird, da erklingt, ehe die Menge scheidet, in festem Klange der Choral:

„Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen"

bis mit den Worten:

„Herr Jesu Christ erhöre mich
Ich will dich preisen ewiglich"

die Töne verhallen.

Die Freunde und Jünger verlassen das Grab des Herrn. Wir mit ihnen. Getröstet, erhoben, voll neuer Glaubensstärke treten wir zurück von einer Stätte, an der uns in der edelsten Weise, durchflochten von den schönsten Blüthen der Kunst, das Evangelium und Christi Opfer für die Menschheit gelehrt worden ist. Wir haben Theil genommen an seinem Leiden und fühlen uns dadurch geläutert, dem Herrn näher gerückt, den wir anbeten.

Solcher Gestalt ist das Werk des großen Meisters, das wir soeben im Großen und Ganzen, wie in seinen einzelnen Theilen darzulegen uns bemüht haben.

Nur ein Mann von dem großen Streben und Können, wie Bach es war, vermochte es, über die Größe und Erhabenheit dieses Werks hinaus noch Größeres zu wollen und noch Vollendeteres zu schaffen. Sein Riesengeist schreckte nicht zurück vor einer Aufgabe, wie die war, die er sich in der Matthäus-Passion gestellt hatte, der wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen.

Ganzen wegen diesen Text in seiner ursprünglichen Gestalt vorausschicken zu müssen.*)

Passions-Musik nach dem Evangelium St. Matthäi.

Erster Theil.

Nr. 1. Chor 1. (e moll $^{12}/_{8}$.) — Kommt ihr Töchter, helft mir klagen!
Sehet!
Chor 2. — Wen?
Chor 1. — Den Bräutigam!
Seht ihn!
Chor 2. — Wie?
Chor 1. — Als wie ein Lamm!
Sehet!
Chor 2. — Was?
Chor 1. — Seht die Geduld!
Seht!
Chor 2. — Wohin?
Chor 1. — Auf unsre Schuld.
Chor 1 u. 2. — Sehet ihn, aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen.

Choral. — O Lamm Gottes, unschuldig
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
Allzeit erfunden geduldig,
Wiewohl du warest verachtet.
All Sünd hast du getragen,
Sonst müßten wir verzagen:
Erbarm dich unser, o Jesu!

Nr. 2. Evangelist. (Cap. 26 V. 1 und 2.) — Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:
Jesus. (gdur $^{4}/_{4}$.) — Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde.

---

*) Die bei den Aufführungen in der Regel fortbleibenden Nummern sind mit * bezeichnet.

l. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
4/4.) Daß man ein solch hart Urtheil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missethaten
Bist du gerathen?

elist. Da versammleten sich die Hohenpriester und
u. 5.) Schriftgelehrten und die Aeltesten im Volk, in
4/4.) dem Palast des Hohenpriesters, der da hieß
Caiphas; und hielten Rath, wie sie Jesum
mit Listen griffen und tödteten. Sie sprachen aber:

Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk!

Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis, des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, das hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß.

Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen:

ünger. Wozu dienet dieser Unrath? Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft und den Armen gegeben werden.

Da das Jesus merkete, sprach er zu ihnen:

Jesus. Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir gethan! Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit!

Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie gethan, daß man mich begraben wird.

Wahrlich ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtniß, was sie gethan hat.

tiv u. Du lieber Heiland du,
Alto. Wenn deine Jünger thörigt streiten,
4/4.) Daß dieses fromme Weib
Mit Salben deinen Leib
Zum Grabe will bereiten;

Ganzen wegen diesen Text in seiner ursprünglichen Gestalt vorausschicken zu müssen.*)

Passions-Musik nach dem Evangelium St. Matthäi.

Erster Theil.

Nr. 1. Chor 1. (e moll $^{12}/_{8}$.)	Kommt ihr Töchter, helft mir klagen! Sehet!
Chor 2.	Wen?
Chor 1.	Den Bräutigam! Seht ihn!
Chor 2.	Wie?
Chor 1.	Als wie ein Lamm! Sehet!
Chor 2.	Was?
Chor 1.	Seht die Geduld! Seht!
Chor 2.	Wohin?
Chor 1.	Auf unsre Schuld.
Chor 1 u. 2.	Sehet ihn, aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen.
Choral.	O Lamm Gottes, unschuldig Am Stamm des Kreuzes geschlachtet, Allzeit erfunden geduldig, Wiewohl du warest verachtet. All Sünd hast du getragen, Sonst müßten wir verzagen: Erbarm dich unser, o Jesu!
Nr. 2. Evangelist. (Cap. 26 V. 1 und 2.) Jesus. (g dur $^{4}/_{4}$.)	Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern: Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde.

*) Die bei den Aufführungen in der Regel fortbleibenden Nummern sind mit * bezeichnet.

Nr. 3. Choral. (hmoll 4/4.)

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Daß man ein solch hart Urtheil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missethaten
Bist du gerathen?

Nr. 4. Evangelist. (Vers 4 u. 5.) (ddur 4/4.)

Da versammleten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Aeltesten im Volk, in dem Palast des Hohenpriesters, der da hieß Caiphas; und hielten Rath, wie sie Jesum mit Listen griffen und tödteten. Sie sprachen aber:

Chor. (cdur 4/4.)

Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk!

Evangelist. (Vers 6 bis 9.) (cdur 4/4.)

Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis, des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, das hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß.

Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen:

Die Jünger.

Wozu dienet dieser Unrath? Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft und den Armen gegeben werden.

Evangelist.

Da das Jesus merkete, sprach er zu ihnen:

(V. 10 bis 13.) **Jesus.**

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir gethan! Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit!

Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie gethan, daß man mich begraben wird.

Wahrlich ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtniß, was sie gethan hat.

Nr. 5. Recitativ u. Arie, Alto. (hmoll 4/4.)

Du lieber Heiland du,
Wenn deine Jünger thörigt streiten,
Daß dieses fromme Weib
Mit Salben deinen Leib
Zum Grabe will bereiten;

So lasse mir inzwischen zu,
Von meiner Augen Thränenflüssen
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen.

Aria.* (fismoll 3/8.)

Buß und Reu
Knirscht das Sündenherz entzwei,
Daß die Tropfen meiner Zähren
Angenehme Specerei,
Treuer Jesu, dir gewähren.

Nr. 6. Evangelist. (V. 14 bis 16.) (ddur 4/4.)

Da ging hin der zwölfen einer, mit Namen Judas Ischariot, zu den Hohenpriestern und sprach:

Judas.

Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verrathen.

Und sie boten ihm dreißig Silberlinge. Und von dem an suchte er Gelegenheit, daß er ihn verriethe.

Nr. 7. Aria,* Sopran. (hmoll 4/4.)

Blute nur, du liebes Herz!
Ach, ein Kind, das du erzogen,
Das an deiner Brust gesogen,
Droht, den Pfleger zu ermorden,
Denn es ist zur Schlange worden.

Nr. 8. Evangelist. (V. 17 bis 22.) (gdur 4/4.)

Aber am ersten Tage der süßen Brod traten die Jünger zu Jesu, und sprachen zu ihm:

Die Jünger. (gdur 3/4.)

Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?

Er sprach:

Jesus. (gdur 4/4.)

Gehet hin in die Stadt zu Einem, und sprecht zu ihm: Der Meister läßt dir sagen: Meine Zeit ist hin, ich will bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern.

Und die Jünger thaten, wie ihnen Jesus befohlen hatte, und bereiteten das Osterlamm.

Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den zwölfen; und da sie aßen, sprach er:

Jesus.

Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verrathen.

Und sie wurden sehr betrübt, und huben an, ein Jeglicher unter ihnen und sagten zu ihm:

Die Jünger. (fmoll 4/4.) Herr, bin ich's?

9. Choral. (fmoll 4/4.)

Ich bins, ich sollte büßen
An Händen und an Füßen
Gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden,
Und was du ausgestanden,
Das hat verdienet meine Seel.

Evangelist. Er antwortete und sprach:

Jesus. (V. 23 bis 29.) (cdur 4/4.) Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verrathen. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verrathen wird. Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch noch nie geboren wäre.

Da antwortete Judas, der ihn verrieth, und sprach:

Judas. Bin ich's, Rabbi?

Er sprach zu ihm:

Jesus. Du sagest's.

Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brod, dankete und brachs und gabs den Jüngern und sprach:

Jesus. (fdur 6/4.) Nehmet, esset; das ist mein Leib.

Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach:

Jesus. (cdur 6/4.) Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für Viele, zur Vergebung der Sünden.

Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken, bis an den Tag,

da ich's neu trinken werde mit euch, in meines Vaters Reich.

Nr. 11. Recitativ und Arie, Sopran. (emoll 4/4.)

Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt,
Daß Jesus von uns Abschied nimmt,
So macht mich doch sein Testament erfreut:
Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit,
Vermacht er mir in meine Hände,
Wie er es auf der Welt mit denen Seinen
Nicht böse können meinen,
So liebt er sie bis an das Ende.

Aria, Soprano.* (gdur 6/8.)

Ich will dir mein Herze schenken,
Senke dich, mein Heil, hinein.
Ich will mich in dir versenken;
Ist dir gleich die Welt zu klein,
Ei so sollst du mir allein
Mehr als Welt und Himmel sein.

Nr. 12. Evangelist. (V. 30 bis 33.) (ddur 4/4.)

Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Oelberg.
Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus.

In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir. Denn es steht geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen und die Schaafe der Heerde werden sich zerstreuen. Wann ich aber auferstehe, werde ich vor euch hingehn in Galiläam.

Nr. 13. Choral. (edur 4/4.)

Erkenne mich, mein Hüter,
Mein Hirte, nimm mich an,
Von dir, Quell aller Güter
Ist mir viel Guts gethan.
Dein Mund hat mich gelabet
Mit Milch und süßer Kost,
Dein Geist hat mich begabet
Mit mancher Himmelslust.

Nr. 14. Evangelist. (V. 34. 35.) (ddur 4/4.)

Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:

Petrus.

Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.

Jesus sprach zu ihm:

Jesus. Warlich ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verläugnen.

Petrus sprach zu ihm:

Petrus. Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verläugnen.

Desgleichen sagten auch alle Jünger.

Nr. 15. Choral. (esdur 4/4.)

Ich will hier bei dir stehen,
Verachte mich doch nicht!
Von dir will ich nicht gehen,
Wenn dir dein Herze bricht.
Wann dein Herz wird erblassen,
Im letzten Todesstoß,
Alsdann will ich dich fassen
In meinen Arm und Schooß.

Nr. 16. Evangelist. (V. 36 bis 38.) (bdur 4/4)

Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern:

Jesus. Setzet euch hier, bis daß ich dort hin gehe und bete.

Und nahm zu sich Petrum, und die zween Söhne Zebedäi, und fing an zu trauren und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus. Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet bei mir.

Nr. 17. Recit. mit Choral, Tenor. (fmoll 4/4.)

O Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz!
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!
Der Richter führt ihn vor Gericht!
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht;
Er leidet alle Höllenqualen.
Er soll für fremden Raub bezahlen.

Choral.

Was ist die Ursach aller solcher Plagen?
Ach, meine Sünden haben dich geschlagen.
Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
Was du erduldet!

Recitativ.

Ach, könnte meine Liebe dir,
Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen,

Vermindern, oder helfen tragen,
Wie gerne blieb ich hier!

Arie und Chor, Tenor. (c moll 4/4.)
Ich will bei meinem Jesu wachen,
Meinen Tod
Büßet seiner Seelen Noth.
Sein Trauern machet mich voll Freuden.

Chor.
So schlafen unsre Sünden ein.
Drum muß uns sein verdienstlich Leiden
Recht bitter und doch süße sein.

Nr. 18. Evangelist. (Vers 39.) (g moll 4/4.)
Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht, und betete und sprach:

Jesus.
Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht wie ich will, sondern wie du willst.

Nr. 19. Recitativ u. Arie, Baß. (d moll 4/4.)
Der Heiland fällt vor seinen Vater nieder,
Dadurch erhebt er mich und Alle
Von unserm Falle,
Hinauf zu Gottes Gnade wieder.
Er ist bereit,
Den Kelch, des Todes Bitterkeit
Zu trinken,
In welchen Sünden dieser Welt
Gegossen sind und häßlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt.

Aria. Basso.* (g moll 3/8.)
Gerne will ich mich bequemen
Kreuz und Becher anzunehmen,
Trink ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
Der mit Milch und Honig fließet,
Hat den Grund
Und des Leidens herbe Schmach
Durch den ersten Trunk versüßet.

Nr. 20. Evangelist. (V. 40 bis 42.)
Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend, und sprach zu ihnen:

Jesus.
Könnet ihr nicht eine Stunde mit mir wachen?
Wachet und betet, daß ihr nicht in

Anfechtung fallet. Der Geist ist willig aber das Fleisch ist schwach.

Zum andern Male ging er hin, betete und sprach:

Jesus. Mein Vater, ist's nicht möglich, daß dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille.

Nr. 21. Choral. (h moll 4/4.)

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
Sein Will ist stets der beste.
Zu helfen den'n ist er bereit,
Die an ihn glauben feste.
Er hilft aus Noth,
Der fromme Gott,
Und züchtiget mit Maaßen.
Wer Gott vertraut,
Fest auf ihn baut,
Den wird er nicht verlassen.

Nr. 22. Evangelist. (V. 43 bis 50.) (d dur 4/4.)

Und er kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafs. Und er ließ sie, und ging abermal hin, und betete zum dritten Mal, und redete dieselbigen Worte.

Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen:

Jesus. Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe die Stunde ist hier, daß des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird. Stehet auf, lasset uns gehen; Siehe, er ist da, der mich verräth.

Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen Einer, und mit ihm eine große Schaar, mit Schwerdtern und mit Stangen, von den Hohenpriestern und Aeltesten des Volks.

Und der Verräther hatte ihnen ein Zeichen gegeben, und gesagt: Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet.

Und alsbald trat er zu Jesum und sprach:

Judas. Gegrüßet seist du, Rabbi.

Und küssete ihn.

Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus. Mein Freund, warum bist du kommen?

Da traten sie hinzu, und legten die Hände an Jesum und griffen ihn.

Nr. 33. Duett u. Chor. e moll 4/4. Sopran und Alt. So ist mein Jesus nun gefangen.
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.

Chor. Laßt ihn, haltet, bindet nicht!

Soli. Sie führen ihn, er ist gebunden.

Chor. e moll 3/4. Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!
Zertrümmere, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mördrische Blut.

Nr. 34. Evangelist. S. 31 des Kl. h moll 4/4. Und siehe, Einer aus denen, die mit Jesu waren, reckte die Hand aus, und schlug des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm ein Ohr ab.

Da sprach Jesus zu ihm:

Jesus. Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen.

Oder meinest du, daß ich nicht könnte meinen Vater bitten, daß er mir zuschickte mehr denn zwölf Legion Engel?

Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.

Zu der Stunde sprach Jesus zu den Schaaren:

Jesus: Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwertern und mit Stangen, mich zu fahen. Bin ich doch täglich bei euch gesessen und habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht gegriffen.

Aber das ist alles geschehen, daß erfüllet würden die Schriften der Propheten.

Da verließen ihn alle Jünger und flohen.

Nr. 25. Choral. (edur 4/4.)
O Mensch, bewein' dein' Sünde groß,
Darum Christus sein's Vaters Schooß
Aeußert und kam auf Erden.
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt der Mittler werden.
Den'n Todten er das Leben gab.
Und legt dabei all Krankheit ab
Bis sich die Zeit herdrange,
Daß er für uns geopfert würd',
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange.

Zweiter Theil.

Nr. 26. Arie m. Chor.* **Alto.** (hmoll 7/8.)
Ach, wo ist mein Jesus hin!

Chor. Wo ist denn dein Freund hingegangen?
O du schönste unter den Weibern?
Stimme. Ist es möglich? Kann ich schauen?
Chor. Wo hat sich dein Freund hingewandt?
Stimme. Ach, mein Lamm in Tigerklauen!
Ach! wo ist mein Jesus hin?
Chor. So wollen wir mit dir ihn suchen.
Stimme. Ach, was soll ich der Seele sagen,
Wenn sie mich wird ängstlich fragen:
Ach wo ist mein Jesus hin?

Nr. 27. Evangelist. (V. 57 bis 60.)
Die aber Jesum gegriffen hatten, führeten ihn zu dem Hohenpriester Caiphas, dahin die Schriftgelehrten und Aeltesten sich versammlet hatten.

Petrus aber folgete ihm nach von ferne, bis in den Palast des Hohenpriesters; und ging hinein und setzte sich bei den Knechten, auf daß er sähe, wo es hinaus wollte. Die Hohenpriester aber und Aeltesten, und der ganze Rath suchten falsches Zeugniß wider Jesum, auf daß sie ihn tödteten und fanden keines.

Nr. 28. Choral.
(bdur 4/4.)

Mir hat die Welt trüglich gericht,
Mit Lügen und mit falschem G'dicht,
Viel Netz und heimlich Stricken.
Herr, nimm mein wahr
In dieser G'fahr.
B'hüt mich vor falschen Tücken.

Nr. 29. Evangelist.
(Vers 61. 62.)
(dmoll 4/4.)

Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten, fanden sie doch keins.

Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen, und sprachen:

Die falschen Zeugen.
Alt. Tenor.

Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.

Und der Hohepriester stand auf und sprach zu ihm:

Hohepriester.

Antwortest du nichts zu dem, das diese wider dich zeugen?

Aber Jesus schwieg stille.

Nr. 30. Recit. u. Arie.
Tenore.
(dmoll 4/4.)

Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille,
Um uns damit zu zeigen,
Daß sein erbarmungsvoller Wille
Für uns zum Leiden sei geneigt,
Und daß wir in dergleichen Pein
Ihm sollen ähnlich sein,
Und in Verfolgung stille schweigen.

Arie.*
(amoll 4/4.)

Geduld, Geduld,
Wenn mich falsche Zungen stechen.
Leid' ich wider meine Schuld
Schimpf und Spott,
Ei so mag der liebe Gott
Meines Herzens Unschuld rächen!

Nr. 21. Evangelist.
(V. 63 bis 67.)
(emoll 4/4.)

Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm:

Hohepriester.

Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes?

Jesus sprach zu ihm:

Jesus:

Du sagest's. Doch sage ich euch: Von

nun an wird's geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.

Da zerriß der Hohepriester seine Kleider, und sprach:

Hohepriester. Er hat Gott gelästert, was bedürfen wir weiter Zeugniß? Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört. Was dünket euch?

Sie antworteten und sprachen:

Chor. (gdur 4/4.) Er ist des Todes schuldig!

Da speieten sie aus in sein Angesicht, und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn in's Angesicht, und sprachen:

Chor. (dmoll 4/4.) Weissage uns Christe, wer ist's, der dich schlug?

Nr. 32. Choral. (fdur 4/4.)

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht?
Du bist ja nicht ein Sünder,
Wie wir und uns're Kinder;
Von Missethaten weißt du nicht.

Nr. 33. Evangelist. (V. 68 bis 75.) Petrus aber saß draußen im Palast; und es trat zu ihm eine Magd und sprach:

Magd. Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.

Er läugnete aber vor ihnen allen und sprach:

Petrus. Ich weiß nicht, was du sagest.

Als er aber zur Thür hinaus ging, sahe ihn eine andere, und sprach zu denen die da waren:

Magd. Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.

Und er läugnete abermal und schwur dazu:

Petrus. Ich kenne den Menschen nicht!

Und über eine kleine Weile traten hinzu die da standen, und sprachen zu Petro:

Chor. (cdur 4/4.) Warlich, du bist auch einer von denen, denn deine Sprache verräth dich.

Da hub er an sich zu verfluchen und zu schwören:

Petrus. Ich kenne des Menschen nicht!

Und alsbald krähete der Hahn.

Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verläugnen.

Und ging heraus, und weinete bitterlich.

Nr. 34. Aria, Alt. (hmoll 4/4.)

Erbarme dich,
Mein Gott,
Um meiner Zähren willen.
Schaue hier,
Herz und Auge weint vor dir
Bitterlich.

Nr. 35. Choral. (fismoll 4/4.)

Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein;
Hat uns doch dein Sohn verglichen,
Durch sein' Angst und Todespein.
Ich verläugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld
Ist viel größer als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.

Nr. 36. Evangelist. (Cap. 27. V. 1 bis 6.) Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Aeltesten des Volks einen Rath über Jesum, daß sie ihn tödteten.

Und banden ihn, führeten ihn hin und überantworteten ihn dem Landpfleger Pontio Pilato.

Da das sahe Judas, der ihn verrathen hatte, daß er verdammt war zum Tode, gereuete es ihn, und brachte her wieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Aeltesten, und sprach:

Judas. Ich habe übel gethan, daß ich unschuldig Blut verrathen habe.

Sie sprachen:

Chor. (emoll 3/4) Was gehet uns das an? Da siehe du zu.

Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin und erhängete sich selbst.

Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge und sprachen:

Chor. (cdur 4/4.) Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

Nr. 37. Aria. Baß.* (gdur 4/4.)

Gebt mir meinen Jesum wieder!
Seht, das Geld, den Mörderlohn
Wirft euch der verlorne Sohn
Zu den Füßen nieder!

Nr. 38. Evangelist (Vers 7 bis 14.) Sie hielten aber einen Rath, und kauften einen Töpfers-Acker darum, zum Begräbniß der Pilger. Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker, bis auf den heutigen Tag.

Da ist erfüllet, das gesagt ist durch den Propheten Jeremias, da er spricht: Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet ward der Verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel; und haben sie gegeben um einen Töpfers-Acker, als mir der Herr befohlen hat.

Jesus aber stand vor dem Landpfleger; und der Landpfleger fragte ihn und sprach:

Pilatus. Bist du der Juden König?

Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus. Du sagest's.

Und da er verklagt ward von den Hohenpriestern und Aeltesten, antwortete er nichts.

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus. Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?

Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte.

Nr. 39. Choral. (ddur 4/4.)

Befiehl du deine Wege,
Und was dein Herze kränkt,
Der allertreusten Pflege
Deß', der den Himmel lenkt:
Der Wolken, Luft und Winden
Giebt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

Nr. 40. Evangelist. (V. 15 bis 22.) Auf das Fest aber hatte der Landpfleger eine Gewohnheit, dem Volke einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten.

Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor anderen, der hieß Barrabas.

Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus. Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe? Barrabam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus?

Denn er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten.

Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickete sein Weib zu ihm, und ließ ihm sagen:

Des Pilatus Weib. (cdur 4/4.) Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten. Ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen.

Aber die Hohenpriester und die Aeltesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabam bitten sollten, und Jesum umbrächten.

Da antwortete der Landpfleger, und sprach zu ihnen:

Pilatus. Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?

Sie sprachen:

Chor. Barrabam!

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus. Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?

Sie sprachen alle:

Chor. (amoll 4/4.) Laß ihn kreuzigen.

Nr. 41. Choral. (hmoll 4/4.)

Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe,
Der gute Hirte leidet für die Schaafe;
Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte
Für seine Knechte!

Nr. 42. Evangelist. Der Landpfleger sagte:

(V. 42.) Pilat. Was hat er denn Uebels gethan?

Nr. 43. Recit. u. Aria, Sopran. (emoll 4/4.)

Er hat uns allen wohlgethan,
Den Blinden gab er das Gesicht,
Die Lahmen machte er gehend;
Er sagt uns seines Vaters Wort,
Er trieb die Teufel fort.
Betrübte hat er aufgericht',
Er nahm die Sünder auf und an;
Sonst hat mein Jesus nichts gethan.

Aria, Sopran. (cdur 3/4.)

Aus Liebe will mein Heiland sterben,
Von einer Sünde weiß er nichts,
Daß das ewige Verderben
Und die Strafe des Gerichts
Nicht auf meiner Seele bliebe.

Nr. 44. Evangelist. (V. 23 bis 26.) Sie schrieen aber noch mehr und sprachen:

Chor. Laß ihn kreuzigen!

(hmoll 4/4.) Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern daß ein viel größer Getümmel ward, nahm er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und sprach:

Pilatus. Ich bin unschuldig an dem Blute dieses Gerechten; sehet ihr zu.

Da antwortete das ganze Volk, und sprach:

Chor. (hmoll 4/4.) Sein Blut komme über uns und uns're Kinder.

Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln, und überantwortete ihn, daß er gekreuziget würde.

Nr. 45. Recit. u. Aria. Alt. (cdur 4/4.)

Erbarm es Gott!
Hier steht der Heiland angebunden.
O Geißelung, o Schläg', o Wunden!
Ihr Henker, haltet ein!
Erweichet euch der Seelenschmerz,
Der Anblick solches Jammers nicht?
Ach ja, ihr habt ein Herz,
Das muß der Martersäule gleich
Und noch viel härter sein,
Erbarmt euch! haltet ein!

Aria.* Alt. (g moll 3/4.)

Können Thränen meiner Wangen
Nichts erlangen,
O so nehmt mein Herz hinein!
Aber laßt es bei den Fluthen,
Wenn die Wunden milde bluten,
Auch die Opferschaale sein.

Nr. 46. Evangelist. (V. 27 bis 30.)

Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus und sammleten über ihn die ganze Schaar; und zogen ihn aus, und legeten ihm einen Purpurmantel an; und flochten eine Dornenkrone, und setzten sie auf sein Haupt, und ein Rohr in seine rechte Hand, und beugeten die Knie vor ihm und spotteten ihn und sprachen:

Chor. (h moll 4/4.)

Gegrüßet seist du, Judenkönig!

Und speieten ihn an, und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.

Nr. 47. Choral. (d moll 4/4.)

O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt, zu Spott gebunden
Mit einer Dornenkron'!
O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr und Zier,
Jetzt aber hoch schimpfiret,
Gegrüßet seist du mir!

Du edles Angesichte
Vor dem sonst schrickt und scheut,

Das große Weltgerichte,
Wie bist du so bespeit!
Wie bist du so erbleichet!
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,
So schändlich zugericht't?

Nr. 48. Evangelist. Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus, und zogen ihm seine Kleider an und führeten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten.

Und indem sie hinaus gingen, fanden sie einen Menschen von Kyrene, mit Namen Simon; den zwangen sie, daß er ihm sein Kreuz trug.

Nr. 49. Recit. u. Arie. Baß. (fdur 4/4.)

Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut
Zum Kreuz gezwungen sein.
Jemehr es unserer Seele gut,
Je herber geht es ein.

Aria. (dmoll 4/4.)

Komm süßes Kreuz, so will ich sagen,
Mein Jesu gieb es immer her.
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
So hilf du mir es selber tragen.

Nr. 50. Evangelist. Und da sie an die Stätte kamen, mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet, Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet. Und da ers schmeckete, wollte ers nicht trinken.

Da sie ihn aber gekreuziget hatten, theilten sie seine Kleider, und warfen das Loos darum; auf daß erfüllet würde, das gesagt ist durch die Propheten:

Sie haben meine Kleider unter sich getheilet und über mein Gewand haben sie das Loos geworfen.

Und sie saßen allda, und hüteten sein.

Und oben zu seinem Haupte hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich:

„Dies ist Jesus, der Judenkönig“.

Und da wurden zween Mörder mit ihm ge-

[illegible] einer zur [illegible]

[illegible] ihn, und [illegible]:

[illegible] Gottes zerbrichst, [illegible] Tagen, hilf [illegible] Gottes Sohn, so [illegible]

[illegible] spotteten [illegible] und Aeltesten [illegible]

[illegible] und kann [illegible] Ist er der Kö[illegible] Kreuz, [illegible]

[illegible] der erlöse ihn [illegible] er hat gesagt: [illegible]

[illegible] die Mörder, [illegible]

[illegible] Golgatha.

[illegible] hier [illegible]

[illegible] Welt
[illegible]
[illegible] Erden
[illegible]:
[illegible] sterben:
[illegible]
[illegible] Golgatha!

[illegible]

[illegible]

[illegible] Armen
[illegible] Erbarmen.
[illegible]

[illegible]

Solo. In Jesu Armen
Lebet, sterbet, ruhet hier,
Ihr verlaßnen Küchlein ihr.
Bleibet!

Chor. Wo?

Solo. In Jesu Armen.

r. 52. **Evangelist.** (B. 45 bis 50.) (c moll $^4/_4$.) Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsterniß über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde.

Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut und sprach:

Jesus. (b moll $^4/_4$.) Eli, Eli, lama, lama asabthani. Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!

Etliche aber, die da standen, da sie das höreten, sprachen sie:

Chor. Der rufet den Elias.

(c moll $^4/_4$.) Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm, und füllete ihn mit Essig, und steckete ihn auf ein Rohr, und tränkete ihn.

Die andern aber sprachen:

Chor. Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe.

Aber Jesus schriee abermal laut und verschied.

r. 53. **Choral.** (a moll $^4/_4$.)

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür.
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiß mich aus den Aengsten
Kraft deiner Angst und Pein.

. 54. **Evangelist.** (B. 51 bis 58.) (c dur $^4/_4$.) Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber thaten sich auf, und standen auf viel Leiber der Heiligen, die da

schliefen; und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen.

Aber der Hauptmann und die bei ihm waren, und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben, und was da geschah, erschraken sie sehr und sprachen:

Chor. cmoll 4/4.

Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa, und hatten ihm gedienet; unter welchen war Maria Magdalena, und Maria, die Mutter Jacobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi.

Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war. Der ging zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihm ihn geben.

Nr 55. Recit. und Arie. Baß. gmoll 4/4.

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar,
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder,
Am Abend kam die Taube wieder,
Und trug ein Oelblatt in dem Munde.
O schöne Zeit, o Abendstunde!
Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kommt zur Ruh.
Ach liebe Seele, bitte du,
Geh, laße dir den todten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlich's Angedenken.

Aria.* bdur 4/4.

Mache dich, mein Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben,
Denn er soll nunmehr in mir
Für und für
Seine süße Ruhe haben.
Welt, geh aus, laß Jesum ein.

:. 56. **Evangelist.** B. 59 bis 66. — Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in ein rein Leinwand. Und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen; und wälzete einen großen Stein vor die Thür des Grabes und ging davon. Es war aber allda Maria Magdalena und die andre Maria, die setzten sich gegen das Grab.

Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämmtlich zu Pilato und sprachen:

Chor. (emoll. $^4/_4$.) — Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebte: Ich will nach dreien Tagen auferstehen. Darum befiehl, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf daß nicht seine Jünger kommen, und stehlen ihn und sagen zu dem Volke: Er ist auferstanden von den Todten, und werde der letzte Betrug ärger denn der erste.

r. 57. **Evangelist.** Vers 65. 66. — Pilatus sprach zu ihnen.

Pilatus. — Da habt ihr die Hüter; gehet hin und verwahrt es, wie ihr wisset.

Sie gingen hin und verwahreten das Grab mit Hütern und versiegelten den Stein.

r. 57. **Recit. u. Chor.** (emoll. $^4/_4$.)

Recit., Baß. — Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.

Chor. — Mein Jesu, gute Nacht.

Recit., Tenor. — Die Müh ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.

Chor. — Mein Jesu, gute Nacht.

Recitativ, Alt. — O seelige Gebeine,
Seht, wie ich euch mit Buß nnd Reu beweine.
Daß euch mein Fall in solche Noth gebracht.

Chor. — Mein Jesu, gute Nacht.

Recitativ, Sopran. — Habt Lebenslang
Für euer Leiden tausend Dank,
Daß ihr mein Seelenheil so werth geacht't.

Chor. Mein Jesu, gute Nacht.

Nr. 58. Schluß-Chor. Wir setzen uns mit Thränen nieder,
Und rufen dir im Grabe zu,
Ruhe sanfte, sanfte Ruh.
Ruht, ihr ausgesognen Glieder,
Ruhet sanfte, ruhet wohl.
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seelen Ruhstatt sein.

Es wird nicht in Zweifel gestellt werden, daß die Anordnung des Textes zu dem Evangelio eine wesentlich großartigere ist, als wir sie in der Johannes-Passion kennen gelernt haben. Es tritt dem, dort nur durch einfache Reflexion der Arien, wenige Recitative und Choräle unterbrochenen Evangelientexte ein lyrisches Element hinzu. Dies ist die christliche Gemeinde als Trägerin der Gefühle und Empfindungen, welche durch das Leiden Christi bedingt werden. (Der Text Picanders nennt an ihrer Stelle die Tochter Zion und die Gläubigen*), und hat also nicht zwei verschiedene, gegen und miteinander wirkende Chöre im Sinne gehabt, wie Bach sie in vollendeter Auffassung der Großartigkeit des Gegenstandes geschaffen hat, in dessen Originalhandschrift die Bezeichnung „Zion" nicht vorkommt.

Diese ideale Gemeinde bildet den breiten Rahmen, in den die Handlung, wie der Evangelist sie schildert, einge-

*) Brockes Passionsdichtung, über welche bei Gelegenheit der Johannes-Passion Andeutungen gemacht sind, enthält gleichfalls die Tochter Zion und die Gläubige Seele als Repräsentanten der christlichen Gemeinde.

fügt ist. Gleich dem Chor der antiken Tragödie folgt sie betrachtend, mitleidend der Entwickelung, als ob diese vor ihren Augen vor sich ginge. Oft sich in einzelne Stimmen auflösend, tritt sie in diesen klagend, tröstend, erhebend auf. Alles was Reflexion, Dichtung, Gefühlsausbruch und Gefühlsausdruck erfordert, ist ihr und ihren Repräsentanten in den Mund gelegt. Jene großen und frommen Grundanschauungen aber, welche das Opfer des Herrn als die Grundlage des Christenthums und der christlichen Kirche überhaupt erkennen lassen, und welche den Kern und Mittelpunkt der christlichen Glaubenslehre bilden, finden in den zahlreichen Chorälen ihren gemeinsamen Ausdruck.

Es scheint kaum einem Zweifel unterworfen zu sein, daß diese, dem Gedicht hinzugefügten Choräle, welche dem, an großen und an dramatisch ergreifenden Momenten so überreichen Werke die kirchliche Grundstimmung erhalten, in ihm die Erhabenheit der Kirche selbst darstellen sollten, neben diesem, gottesdienstlich wie künstlerisch gebotenen Hauptwerk, ähnlich wie bei den andern Passionen, die Bach geschrieben, zugleich die Bestimmung gehabt haben, die zuhörende Kirchengemeinde, selbstständig mitwirkend, in die Darstellung des Kunstwerks hineinzuziehen. Ihr sollte die eigene Theilnahme an der Ausführung des großen Werks offen gehalten werden, indem ihr die Möglichkeit geboten wurde, in die Choralmelodie des Sängerchors einzustimmen. Auf diese Art wäre eine lebendige Wechselwirkung zwischen dem ausführenden Personal der Künstler und dem zuhörenden Publikum entstanden, welche bei der Ausdehnung und dem ernsten Charakter des Werks, sowie für den kirchlichen Zweck desselben, jedenfalls von unbe-

unerhörtem [illegible] und ergreifender Wirkung hätte gewesen sein müssen. Wir wissen aber leider nicht, ob und in wie weit die zuhörende Kirchengemeinde der Absicht des Tonmeisters entsprochen habe.

So stehen in dem Gedicht als Hauptgruppen der Bewegung die Gegensätze des Christenthums und des Judenthums in den Chören der idealen Gemeinde und den aus dem Evangelientexte dramatisch hervortretenden Chören gegenüber. Ueber ihnen schwebt der Gedanke der christlichen Kirche in der ruhigen Größe der Choräle, die ideale Gemeinde zu sich heranziehend, in sich aufnehmend. Das lyrische Element der letzteren wird durch den Gesang der Kirchenlieder beherrscht. In dieser Hauptdisposition des Werks muß man die Hand eines Meisters oder die geniale Inspiration eines großen Geistes erkennen, mochte dieser nun, wie wir glauben dürfen, den Namen Bach führen, oder mochte er Picander heißen.

Die Worte des letzteren erinnern freilich oft genug an die Zeit in der sie entstanden sind. Es würde einem Dichter unseres Jahrhunderts schwer geworden sein, so zu schreiben, wie wir es dort eben finden. Rammlers schöne Dichtung: „Der Tod Jesu“ zu welcher Graun die Musik gesetzt hat, steht auf einer ungleich höheren Stufe der Poesie. Dennoch ist dem Texte bei aller Trockenheit im einzelnen, bei vielem Veralteten und manchem, das geradezu unschön genannt werden muß, eine Fülle evangelischer Gesinnung, frommer Anschauungen, religiöser Erhebung nicht abzusprechen. Auch an musikalischem Grundstoff fehlt es ihm nicht. Man betrachte den ersten Satz, den Picander als „Aria“ bezeichnet:

„Kommt Töchter, helft mir klagen.
Sehet,
Wen?
den Bräutigam.
Seht ihn,
Wie?
Als wie ein Lamm.
Sehet,
Was?
Seht die Geduld!
Seht,
Wohin?
Auf unsre Schuld!"

Wohl kann man über dieses naive Frage- und Antwortspiel den Kopf schütteln. Aber doch wird man anerkennen müssen, daß dasselbe Veranlassung zu einer der wunderbarsten, tiefsinnigsten Tonschöpfungen gegeben hat, die je entstanden sind.

Freilich Worte wie:

„Er ist bereit,
Den Kelch, des Todes Bitterkeit
Zu trinken,
In welchem Sünden dieser Welt
Gegossen sind und häßlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt."

nehmen sich gleich vielen Anderen, zumal vom modernen Standpunkt aus betrachtet, weder poetisch noch musikalisch gut aus. Dagegen finden wir in Sätzen, wie z. B.

„O Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz,

Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht.
Der Richter führt ihn vor Gericht,
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht! u. s. w.,

ferner in den Worten wie:

„So ist mein Jesu nun gefangen!
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen“

sowie in dem unmittelbar darauf in aufbrausendem Zorne sich ergießenden Sturm der Empörung:

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mördrische Blut!“

Züge dramatischer Empfindung, wie sie zu jener Zeit und nach dem Standpunkt der damaligen Produktionskraft der deutschen Literatur gewiß als bemerkenswerth bezeichnet werden müssen. Ebenso zeigen sich in der Dichtung nicht selten Elemente lyrischen Schwunges, die, wenn sie nicht von trocknen, der Zeit und ihrem hausbacknen Grundton entlehnten Wendungen unterbrochen, oft überwuchert würden, gewiß noch jetzt mit Anerkennung aufgenommen werden könnten.

Aber aller Schwächen ungeachtet, welche die Dichtung in reichem Maaße enthält, hat sie das große und unbestreitbare Verdienst, einem der größesten und edelsten Werke aller Zeiten als Grundlage gedient zu haben. Und dies Verdienst ist, so sehr man im einzelnen und über einzelnes rechten kann und so sehr es gegen das weit darüber hinausreichende Verdienst der

Composition zurücktreten muß, immerhin der Beachtung werth.

Wenden wir uns von den Worten zu der Musik, so müssen wir vor Allem darüber klar sein, daß es sich in ihr um eine für den Gottesdienst am Charfreitag bestimmte Kirchenmusik handelte.

Daraus ergiebt sich, daß dem ganzen Werke in keinem einzigen seiner Theile der Charakter der Unterhaltung, Anregung oder gar sinnlichen Befriedigung eines, blos ästhetische Zwecke verfolgenden Publikums inne wohnen durfte. Der strenge Ernst des evangelischen Gottesdienstes an dem Leidenstage des Herrn mußte in jedem Tone, jeder Nummer fest ausgeprägt hervortreten. Es war eine große Aufgabe, von diesem Standpunkt aus, mit Abweisung jeder, den kirchlichen Charakter der Arbeit störenden Kunstwirkung, an das Werk zu gehen. Nur ein Mann von der Willensstärke, dem eisernen Fleiß und dem ungeheueren Wissen, zugleich aber von der christlichen Gesinnung des Meisters durfte dies wagen. Aus der innersten Tiefe eines ächt gläubigen Gemüthes, aus dem vollen, klaren Verständniß des Evangeliums, das er in Tönen verkündigen und verherrlichen sollte, aus dem lebendigen Inhalt des göttlichen Worts suchte er die Kraft, die ihm gestellte Aufgabe würdig und ihrem ganzen Umfange nach zu erfüllen. So ist es ihm gelungen uns die vielfach bewegte, ernste Darstellung der großen christlichen Tragödie mit wahrhaft dramatischer Kraft und in lebendig ernster Klarheit vorzuführen. Wir sehen das Leiden des Herrn, wir sehen die ganze Schmerzenslast, die auf seinen Schultern ruht. Aber wir sehen zugleich auch die göttliche Hoheit der Verheißung

und des Opfers in großen Meisterzügen dargestellt. Bach führt uns die scharf einschneidenden Gegensätze unserer heutigen christlichen Anschauungen und der wild ringenden Verblendung jener Tage lebendig vor Augen.

Es würde eine Frage von tief eingreifender Bedeutung sein, zu untersuchen, ob Bachs Publikum jener Zeit, die Kirchengemeinde zu Leipzig, dieser seiner Passions-Musik in unserm angegebenen Sinne gefolgt sei. Nach der, bei der Johannis-Passion angeführten Aeußerung von Rochlitz dürfte man dies glauben. Bei Betrachtung der Cantaten haben wir indeß jene aus der Zeit Bachs herrührenden Feststellungen der musikalischen Societät zu Leipzig kennen gelernt, welche sich, wie wir nachgewiesen haben, unter muthmaßlich eigner Theilnahme des großen Meisters über die Bedingungen verbreiteten, welche für die Texte der Kirchen-Cantaten erforderlich erachtet worden sind. Wenn es dort heißt: ein Componist, wenn er allzu feurige und allzu nachdrückliche Poesie für einen heiligen Ort setzen, und heftige Leidenschaften ausdrücken wolle „könne sich leicht lächerlich machen", man habe erfahren, daß „eine unvergleichliche Passions-Musik" in der Kammer eine gute, in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt," so liegt es sehr nahe, diesen Satz der Erfahrung auf die an Bildern der Leidenschaft so reiche Matthäus-Passion zu beziehen. Es hat auch in neuerer Zeit nicht an Stimmen gefehlt, welche ihr ihren Platz in der Kirche bestritten haben. Wie dem auch sein mag, ihr Werth als Kunstwerk erster Größe und heiliger Erhabenheit kann durch Pedanterie oder dogmatischen [...]tismus nicht verringert werden.

Den erzählenden Theil des Evangeliums führt Bach, wie in der Johannis-Passion, durch die dem Tenor gegebene Recitation, vorüber. Ebenso läßt er, wie dort, alle Personen, die redend eingeführt werden, auch unmittelbar vor uns hintreten. Christus, Petrus, Judas und die Jünger auf der einen, der Hohepriester Pilatus, die Priester, falschen Zeugen, Mägde und Volkshaufen auf der andern Seite, werden auf diese Weise die dramatischen Träger eines Werks, bei dem es schwer werden würde, sich darüber zu entscheiden, ob man die Großartigkeit und Einheit in der Auffassung und Darstellung im Ganzen, oder die bis in das kleinste Detail hinein vollendete Form, oder die edle Declamation, oder die Melodik und Instrumentirung, oder aber die festgezeichnete Charakteristik am meisten bewundern solle? In der That steht alles, was der Meister hier geschaffen hat in so ausgeprägter Vollendung da, daß eben nur übrig bleibt, in staunender Bewunderung und ehrerbietiger Scheu den Blick zu der Höhe emporsteigen zu lassen, auf der wir den stolzen Bau dieses Kunstwerks wie einen majestätischen Dom empor streben sehen.

Die Betrachtung der einzelnen Theile dieses großen Meisterwerks, veranlaßt uns zunächst zum Verständniß des Folgenden die Bemerkung voran zu schicken, daß es nicht rathsam erschienen ist, hiebei dem historischen Gange der Erzählung und daher der numerischen Reihenfolge der Tonstücke uns anzuschließen. Dadurch würde eine Zusammenfassung der letzteren und eine klare Gliederung sehr schwierig, vielleicht unmöglich geworden sein. Wir werden vielmehr, wie wir dies auch bei der Johannis-Passion gethan, neben abgesonderter Behandlung einzelner

b. Der Eingangs-Chor.

:ser allgemeinen Vorbemerkung gehen wir zu
Einleitungs-Chor über, welcher uns in die
dealen Gemeinde stellt. Zwei Orchester (Streich-
lsöten, Oboen), zwei Orgeln und zwei Chöre
gegenüber.*) Ein breitgehaltenes Vorspiel in
lagender, unruhig forttreibender Bewegung und
er Grundstimmung führt uns in die Hauptge-
großen Tonsetzers ein. „Eine wogende Menge
dem Wege zu sein; sie drängt sich, sie treibt
ts, Angst- und Klagegeschrei dringt zu unserm
, durchdringende Laute machen sich in schnei-
e gedehnt vernehmbar. Die Masse scheint
ben, mit stockendem Athem zu horchen, ängst-
uf durchdringt die Lüfte. Dazwischen fallen
rende Schläge mächtig hinein. Ein Unge-
dt sich, ein Unerhörtes. — Die Menge, er-
bewegt, drängt sich von Neuem vorwärts,
beginnt: „„Kommt, ihr Töchter, helft mir
et." Eine zweite Masse fällt mit scharfer
en: „Wen?" u. s. w.**)
bstständigkeit und Reinheit der Führung in
Stimmen, welche feste Charakteristik in jeder
ihnen, und doch wie sehr alles harmonisch
Ganzen verbunden, Nachahmung und Um-

ch Chöre und Orchester in doppelter Aufstellung ge-
f das Vorhandensein zweier Orgeln gerechnet, wie
Kirche besaß. (S. S. 177.)
wius, Ueber J. S. Bachs Matthäus-Passion.

Haupttheile des Werks, wie des Eingangschors und der Schlußchöre, dessen sonstige Bestandtheile gruppenweise vorführen und so die Recitative, Chöre, Arien und Choräle abgesondert in sich betrachten.

a. Das Orchester.

Wenden wir uns also, ehe wir zu eigentlichen Gesangsstücken übergehen, zunächst zu dem Orchester, so werden wir an ein schönes Wort Hillers erinnert, der von der Instrumentirung der Matthäus-Passion gesagt hat, sie gleiche einem feinen Schleier, hinter dem ein edles aber thränenfeuchtes Antlitz hervorleuchte.

Kaum kann ein Wort bezeichnender sein.

Die Orchesterbegleitung Bachs hat mit der Art und Weise, wie andere Componisten ihre Tonwerke gesetzt haben, nichts gemein. Seine Instrumentirung bildet nicht die breite und bequeme Grundlage, auf der die Gesangsstimme ruht, auf welche deren Klang sich stützen könnte. Die Instrumente sind bei Bach selbstständig wirkende Kräfte, die neben und mit einander und zu dem Gesange in einer völligen Freiheit der Bewegung daher gehen und nur durch den beherrschenden allgemeinen Charakter des Tonstücks und vermöge der außerordentlichen contrapunktischen Meisterschaft des Tonsetzers zur harmonischen Wirkung zusammengefaßt werden.

Dabei finden wir überall die größeste Einfachheit beobachtet. Die Recitative des Evangeliums werden allein durch den Grundbaß und von dem Klavier begleitet. Nur bei den Worten, die dem Herrn in den Mund gelegt

werden, umtönt diese das Streich-Quartett in meist langgezogenen Accorden. Zu den Chören, in denen die Instrumentirung voller auftritt, hören wir Streich-Quartett, Flöten, Oboen und die Orgel. Kein Blech-Instrument tritt mit seinen glänzenderen Farben vor uns hin. Hörner, Trompeten, Posaunen, das Fagott, die Pauke schweigen. Es ist eine wundersame Einheit, die durch diese Einfachheit über dem ganzen Werke ausgegossen wird, zugleich aber eine Reinheit, Heiligkeit und Würde, welche, fern von jedem bloß äußerlichen Glanz, von jeder profanen Stimmung, in dem ernsten Gewande dahertritt, das der Erinnerung an den Leidensgang des Erlösers ziemt.

Man darf hieraus nicht folgern, daß die Klangwirkungen der Instrumente der Passions-Musik einförmig, matt, abspannend wirken könnten. Es würde ein gefährlicher Irrthum sein, anzunehmen, daß der nachhaltige Eindruck, den große Musikwerke hervorzubringen bestimmt sind, auf den äußeren Mitteln beruhe, die dazu in Bewegung gesetzt werden. Nur der innere Gehalt kann diesen Eindruck bedingen. In den äußeren Mitteln entscheidet das Verhältniß, in dem sie gegen einander abgewogen, in eine richtige Wechselwirkung gesetzt werden.

So weiß der große Tonmeister den anscheinend engen Kreis seiner Instrumente mit Abwechselung und Reiz zu schmücken. Abgesehen von dem charakteristischen, selbstständig wirkenden Gange derselben führt er an den entscheidenden Stellen die Blase-Instrumente, sowie die Soli des Streich-Quartetts in einer so eigenthümlichen Weise der Anwendung ein, daß diese die höchste Bewunderung erregen muß. Wenn er in den begleiteten Recitativen zwei

melodisch klagende Flöten über den kurz abgerissenen, gleichmäßig tönenden Noten im Baß, oder zwei Oboen zu dem fortzitternden Orgelpunkt des Grundbasses erklingen läßt, so ergießt sich aus diesen drei einfachen Instrumenten eine Klangfülle der seltensten Art. Jener rührende Gesang der Solo-Violine, der so unvermuthet aus der Klage Petri nach der Verläugnung des Herrn hervorquillt, das Solo der Oboe in der schönen Tenor-Arie „Ich will bei meinem Jesu wohnen", mit welch wunderbarem Reiz beleben sie den melodischen Gang und die Declamation jener Gesangsstücke, mit wie harmonischem Farben-Reichthum schreiten sie vor uns hin, wie wachsen sie so nothwendig aus der Situation heraus, in der sie uns begegnen. Es hat große Meister der Tonkunst gegeben, die in der Harmonie und der Instrumental-Wirkung die höchsten Stufen des Erreichbaren beschritten haben. Händel, Haydn, Beethoven und Mozart sehen wir mit den Kränzen der Unsterblichkeit geschmückt dort stehen. Aber es hat vor Bach Niemand instrumentirt wie er, und es hat auch nach ihm Niemand wieder gewagt, Wirkungen so edler und vollkommener Art mit solchen Mitteln erreichen zu wollen. Und das Vollendetste dieser seiner eigenthümlichen und unerreichten Kunst bietet er uns in der Matthäus-Passion, in der sich überhaupt sein ganzes Wesen am reinsten, am erhabensten, am vollkommensten darstellt, wo wir ihn zugleich frei finden von jenen Erinnerungen, welche aus der Umgebung und den Einwirkungen seiner Zeit sonst hie und da bemerkbar werden.

b. Der Eingangs-Chor.

Von dieser allgemeinen Vorbemerkung gehen wir zu dem großen Einleitungs-Chor über, welcher uns in die Mitte der idealen Gemeinde stellt. Zwei Orchester (Streich-Quartett, Flöten, Oboen), zwei Orgeln und zwei Chöre stehen sich gegenüber.*) Ein breitgehaltenes Vorspiel in rhythmisch klagender, unruhig forttreibender Bewegung und seltsam trüber Grundstimmung führt uns in die Hauptgedanken des großen Tonsetzers ein. „Eine wogende Menge „scheint auf dem Wege zu sein; sie drängt sich, sie treibt „sich vorwärts, Angst- und Klagegeschrei dringt zu unserm „Ohr. Helle, durchdringende Laute machen sich in schnei-„dender Höhe gedehnt vernehmbar. Die Masse scheint „stehen zu bleiben, mit stockendem Athem zu horchen, ängst-„licher Weheruf durchdringt die Lüfte. Dazwischen fallen „starke dissonirende Schläge mächtig hinein. Ein Unge-„heueres begiebt sich, ein Unerhörtes. — Die Menge, er-„schüttert und bewegt, drängt sich von Neuem vorwärts, „und ein Chor beginnt: „„Kommt, ihr Töchter, helft mir „„klagen! Sehet." Eine zweite Masse fällt mit scharfer „Frage dazwischen: „Wen?" u. s. w.**)

Welche Selbstständigkeit und Reinheit der Führung in den einzelnen Stimmen, welche feste Charakteristik in jeder einzelnen von ihnen, und doch wie sehr alles harmonisch zu einem großen Ganzen verbunden, Nachahmung und Um-

*) Bach hat sich Chöre und Orchester in doppelter Aufstellung gedacht und auch auf das Vorhandensein zweier Orgeln gerechnet, wie deren die Thomas-Kirche besaß. (S. S. 177.)

**) Aus Mosewius, Ueber J. S. Bachs Matthäus-Passion.

kehrung, Melodie und rührende Klage, Unruhe und Hoffnung, vom ersten Anfange bis zum Ende.

Werfen wir diesem kunstreich verschlungenen Gewebe der Stimmen gegenüber einen Blick auf das Orchester.

Der Baß, durchweg in festgezeichneter Gleichmäßigkeit der Taktart, öfters in steigendem und fallendem Gange der Gegenbewegung wechselnd, schneidet an einzelnen Stellen gewaltig ein. Ueber ihm bewegen sich in scharf abgegliedertem Rhythmus die beiden Orchester, welche sich in den Zwischensätzen mit einander zu großen Tonmassen verbinden. Flöte und Oboe erheben sich in seltsam trüber Melodie über dem in klagender Bewegung daher schreitenden Quartett der Streich-Instrumente. Durch den unruhig fortstrebenden Gang der beiden Hauptmassen, durch das Helldunkel dieses wunderbaren Tonbildes strahlt wie klarer Lichtschein die Hauptmelodie des Chorals: „O Lamm Gottes", in welche auch die beiden Orgeln einstimmen. Hie und da wogt die erste Violine über dem scharf abgezeichneten klagenden Gesang der Blasinstrumente in weicheren Tonformen in die Höhe, bis die gegen einander gestellten Massen mit den Worten: „Sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen, unter der Strophe des Chorals: „Erbarm dich unser, o Jesu!" zu einer großen Gesammtwirkung zusammengefaßt und zum Schluß geführt werden.

Und doch, wie groß und unvergleichlich die Mittel sein mögen, welche der Meister hier angewendet hat, um das in ihm lebende Bild treu darstellen zu können, sie werden weithin überboten durch den Gedankenreichthum und tiefen Gehalt dessen, was er uns gezeichnet hat. Der Bräuti-

gam ist es, den die klagende Menge auf dem Kreuzwege erblickt, dem sie forschend, fragend, von tieffter Mitempfindung durchdrungen, auf der schweren Bahn seines Leidens nachfolgt. Aber nicht bloß das Leidende, Antheilnehmende erregt uns. Der Lichtschein der Versöhnung gießt aus den düsteren Wolken, die den Himmel verhüllen, in dem schönen Choral „Christe, du Lamm Gottes“ die ersten Strahlen der Erfüllung aus. Neben dem Leiden sehen wir die Erlösung, und über der klagenden Unruhe jener bewegten Menge stellt sich uns die Herrlichkeit des Herrn in seiner Zukunft dar.

Wie ein riesiges Portal eröffnet uns dieser Chor den Eingang in den Wunderbau des großen Kunstwerks. Unmittelbar an ihn schließt sich der Beginn des Evangeliums.

c. Der Evangelist.

Bei Betrachtung der Recitative desselben finden wir eine höchst eigenthümliche, dabei in hohem Grade vollendete, überall den Worten der heiligen Schrift und ihrer Bedeutung auf das allerengste folgende Declamation, in damaliger Weise von dem Clavier und Baß begleitet. Nur an wenigen Stellen tritt jene Art von musikalischer Malerei ein, welche Bach so sehr liebt, und die er in den Arien und Chören oft in so eigenthümlicher Weise angewendet hat. Es ist dies vorzugsweise in der merkwürdigen Stelle der Fall: „Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: „Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verläugnen. Und ging heraus und weinte bitterlich.“ *)

*) Man kann mit Mosevius (S. 6. a. a. O.) darüber einverstanden sein, daß Bach in der angedeuteten Figur für das Krähen des

Hier wird eine fast bildliche Darstellung des Gefühlsausdrucks gegeben, deren Schönheit und Größe unübertroffen ist, und welche sich in ihrer größeren Einfachheit über die ähnliche Stelle der Johannes-Passion weithin erhebt. Aehnlich behandelt ist das Recitativ bei den Worten: „Und fing an zu trauern und zu zagen", in welchen der Ausdruck der Trauer in rührendster und zugleich höchst

---

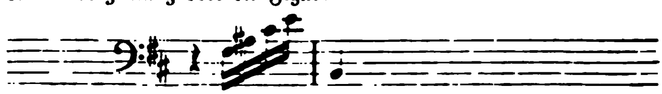
Hahnes nicht eine „niedrig-komische, die tiefe Wirkung des Gesammtbildes paralisirende Malerei" habe geben wollen. Dennoch wird man zugestehen müssen, daß die Wendung



viel eher die Idee dieser Malerei, als die Gedanken der Warnung ausdrückt. Hätte Bach dies Letztere beabsichtigt gehabt, so würde er in der Warnung des Herrn (Recit. Nr. 22) dieselbe Form nicht in sehr ähnlicher Weise umgekehrt angewendet haben. Hier nämlich heißt es:



Auch in der Johannis-Passion finden wir bei dieser Stelle eine ähnliche Malerei, zwar nicht in der Singstimme, wohl aber in dem begleitenden Basse. Auf die Worte: „Und alsbald krähte der Hahn" folgt ganz abweichend von der allgemeinen Behandlung der Recitativbegleitung dort die Figur:



Dem sei, wie ihm wolle, Bach hat dem Ernst seiner Tondichtung dadurch keinen Eintrag gethan. Hierauf kommt es allein an, und es wäre nicht erforderlich gewesen, dem, der an jene Malerei glauben möchte, wie wir es thun, das Verständniß der Innerlichkeit des großen Meisters abzusprechen.

eigenthümlicher Weise an uns heran tritt. Zu dem Worte: „Daß sie ihn kreuzigten" hat Bach eine Figur gegeben, welche malerisch bezeichnend ist. Im Uebrigen herrscht die größeste Einfachheit vor.

Erst als das große Drama vollendet und der Herr verschieden ist, als die Erde bebt und Jehovah im Sturme der empörten Natur es bezeugt, daß Christus sein Sohn gewesen sei, läßt Bach auch den Evangelisten aus der Einfachheit der erzählenden Weise heraustreten. Die Worte: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke u. s. w. erheben sich zu dramatischer Hoheit, getragen und belebt von der in gewaltiger Aufregung daher stürmenden Begleitung des Basses.

Bach hat auch in dieser Passion dem Sänger des Evangelisten eine außerordentlich schwere Aufgabe zuertheilt. Abgesehen von dem stimmlichen Umfange, den dieselbe in Anspruch nimmt, erfordert sie Ruhe und Größe der Auffassung, Klarheit und Sicherheit der Aussprache und der Declamation und ein absolutes Fernhalten von jeder bloß pathetischen Gefühlsanwandlung. Auf dem würdevollen Vortrage des Evangelisten beruht die wesentliche Wirkung des ganzen Werkes.

In gleicher Weise wie die recitativische Erzählung nach den Worten der Schrift, sind die Reden der übrigen Personen (Judas, Petrus, der Hohepriester, Pilatus, die Mägde, des Pilatus Weib) behandelt. Eine fest ausgeprägte, eigenthümliche, den Worten des Evangeliums in bezeichnendster Weise folgende Declamation tritt hier wie dort hervor.

d. Die Recitation Christi.

Ganz anders stellt sich Bach zu den Worten, welche nach dem Evangelium dem Herrn in den Mund gelegt werden. Wie diese Worte die ganze Lehre des Christenthums in sich einschließen und in ihrer Klarheit und Größe scharf ausgezeichnet hervortreten, so hat Bach, mit richtigem Verständniß, ihnen überall eine eigenthümlich bezeichnende Färbung gegeben, sie sowohl in orchestraler Beziehung, als durch eine melodisch-rhythmische Behandlung auch rein äußerlich ausgezeichnet. In dieser Weise führt er uns den Herrn in seiner ruhigen Größe, von göttlichem Glanze umflossen, entgegen. Hier ist es nicht mehr der einfache Baß, der die Modulationen des Recitativ zu dem Klavier angiebt. Es tritt vielmehr meist in langaustönenden Accordfolgen die Begleitung der Streich-Instrumente ein. „Sie umwebt", wie von Winterfeld so schön sagt, „die Reden des Herrn wie mit einem Heiligenschein, der erst mit den letzten Worten des Gekreuzigten: Eli. Eli, lama asabthani, die Nähe des Todes verkündend, erlöscht."

Bei besonders hervortretenden Stellen tritt in dem Gesang der Worte Christi das ariose Element hervor.

So begegnen wir bei der Einsetzung des heiligen Abendmahls einer tiefsinnigen Melodik, welche uns das Mysterium des Sakraments in einem wunderbaren Tonbilde darstellt. Bei der Gabe des Kelches: „Trinket alle daraus" u. s. w. finden wir in großen Zügen und in höchst eigenthümlich dunkler Färbung das Symbol des heiligen Blutes in seiner nie sich erschöpfenden Wunderkraft gezeichnet. Der evangelische Glaube, welcher den Priester nicht allein für

geweiht hält, „von diesem Blute zu trinken", findet hier eine kräftige Bestätigung seiner Glaubenslehre.

In den Worten: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod" treten Trauer und Schmerz in edelster melodischer Färbung hervor. Die natürlichste Einfachheit der Modulation, welche überhaupt der Recitation des Herrn eigen ist, erhöht den Eindruck dieser schönen Stelle, welche in kaum mehr als 3 Takten eine Welt von Empfindungen birgt.

Wie Bach überhaupt die Malerei in der Musik liebt, so wendet er sie auch bei den Worten des Herrn vielfach an. So sogleich in dem ersten Recitativ desselben bei den Worten: „Ihr wisset, daß nach zween Tagen Ostern wird und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde", so ferner in dem merkwürdigen Gesang der Worte: „Ich werde den Hirten schlagen und die Schaafe der Heerde werden sich zerstreuen", so endlich in dem Recitativ: „Von nun an wird es geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels", in denen, wie in einer lichtklaren Vision durch die malerische Figur des Orchesters die Darstellung der sich öffnenden Wolken angedeutet wird. Aber diese musikalische Malerei thut der Größe und Klarheit der Darstellung im Ganzen so wenig Eintrag, als der Diction im Einzelnen. Ueberall zeichnet sich diese durch eine einfache edle Färbung aus. Der Herr steht vor uns, geschlagen, verhöhnt, die ganze Fülle des tiefsten Leidens vorahnend, das Geahnte erduldend, aber überall zugleich die heilige Natur seines göttlichen Berufes vor uns enthüllend.

Graun hat in seiner schönen Composition des Todes Jesu die Worte Christi gleichfalls melodisch in die Recitative eingeflochten. Mit Recht ist diesem Werke seit mehr als 100 Jahren*) die verdienteste Anerkennung zu Theil geworden. Wollte man indeß eine vergleichende Beurtheilung eintreten lassen, so würde man in der Graunschen Darstellung Jesu nur einen schönen Menschen in schweren Leiden erkennen können, während Bach uns eben den Herrn in dem großen Opfer für die ganze Menschheit darstellt.

Die herrliche lichtumflossene Gestalt des Erlösers steht auf diese Weise auch in der musikalischen Bildung in dem Mittelpunkt des großen Werks. In ihr wird uns das Reine, Große, Erhabene in seinen edelsten, von göttlichem Geist erfüllten Formen dargestellt.

e. Die Chöre.

Wie ganz anders erblicken wir dem gegenüber die, in ihren menschlichen Leidenschaften gezeichneten Gruppen der Jünger Christi, der Priester und Aeltesten und des jüdischen Volks.

aa. Der Jünger.

Die Jünger führt der Evangelist dreimal redend ein, nehmlich mit den Worten: „Wozu dienet dieser Unrath, dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft und den Armen gegeben werden",

ferner: „Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm?"

und während des Abendmahls: „Herr, bin ich's?"

*) Die erste Aufführung des „Todes Jesu" fand am 26. März 1755 statt.

Die chormäßige Behandlung dieser Reden ist in charakteristisch ernstem Tone gehalten. Ihr Inhalt ist kurz und gedrängt. Eigenthümlich genug hat Bach bei den Worten der Jünger, wie bei den Chören der Hohenpriester und Aeltesten auch die Frauenstimmen mit verwendet.

bb. Der Priester und Aeltesten des Volks.

Umfanglich bedeutender und vermöge ihres aufgeregten Wortinhalts charakteristisch mehr hervortretend sind die Chöre der Juden. Unter diesen sind die Reden der Priester und Aeltesten besonders zu betrachten.

Sie sind meist doppelchörig gesetzt und von zwei Orchestern begleitet. Unter ihnen ist der erste „Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volke“ der bedeutendere. Bei der Berathung der Priester, wie sie Jesum mit List griffen und tödteten, tritt ihnen das Bedenken entgegen, ob das Volk den Mord an dem Festtage ruhig werde geschehen lassen? Denn sie wußten, daß Jesus von Nazareth, den sie verfolgen, einen großen Anhang im Volke hatte. Bei einer, die innerliche Erregung und Ungeduld der handelnden Gruppe lebhaft bezeichnenden Orchesterbegleitung drückt sich in dem Charakter des Tonstücks der feste Wille aus, den Herrn zu verderben. Aber die Scheu vor dem Volke, in dessen Namen sie ja handeln sollen, hält die böswillige Menge ab, das Osterfest zum Zeitpunkt ihres verbrecherischen Planes zu wählen. In dem engen Raume von 6 Takten zeichnet Bach diese eigenthümliche Situation mit meisterhafter Sicherheit. Herr des Ausdrucks und der Form, läßt er in 4 Takten die beiden Chöre in gleichmäßig wirkendem Strome und in rhythmischer Gliederung mit einander in

ihrer Ueberlegung wechseln bis sie zuletzt in glänzend kurzer Steigerung sich wie in fest gewonnenem Entschlusse zu einer großen Gesammtmasse zusammen finden.

Der zweite Priesterchor, welcher dem bereuenden Verräther Verräther Judas erwidert: „Was gehet uns das an?" ist ganz entgegengesetzter Natur, kurz, abweisend, fast verhöhnend. Dem bitteren Vorwurfe: „Ich habe übel gethan, daß ich unschuldig Blut verrathen habe" wird keine Beachtung geschenkt. Denn die Priester wußten ja zuvor, daß Christus unschuldig sei. Mit L[illegible] hatten sie ihn greifen und tödten wollen. Das ist ihn[en] gelungen. Das Werkzeug wird bei Seite geworfen.

Diesem Chor folgt im Verfolg der Erzählung d[es] Evangelisten ein sieben Takte langer, von zwei Baßstimm[en] gesungener Satz: „Es taugt nicht, daß wir sie (d[ie] Silberlinge) in den Gotteskasten legen, denn es i[st] Blutgeld" in welchem Bach mit Meisterzügen die form[ale] Scheinheiligkeit des Pharisäerthums dargestellt hat.

cc. Das Volk.

Die übrigen von dem Evangelisten den Priestern und Aeltesten in den Mund gelegten Worte, fallen im Wesentlichen mit dem Charakter derjenigen Chöre zusammen, welche dem jüdischen Volke angehören. Diese Volkschöre, welche in dem zweiten Theile des Werks die vorherrschende Tonmasse bilden, sind aufgeregter, wilder, fanatischer gehalten als die der Priester. Während dort Hochmuth und Bosheit im gleißnerischen Gewande der Ehrbarkeit daher zu schreiten suchen, bricht hier der Strom der Leidenschaft in wilden Fluthen frei hervor. Hier bindet keine Rücksicht,

hier verhüllt sich die blinde Wuth nicht. Offen tritt sie an das Licht und stürzt sich auf ihr Opfer. Christus, der Wehrlose, ist verrathen, gefangen, gebunden, schutzlos der rohen Menge gegenüber gestellt. Zuerst noch schüchtern auftretend, wächst mit dem Rausche deren Muth und Bosheit.

Der Hohepriester nach dem Verhöre Jesu zerreißt sein Kleid: „Er hat Gott gelästert. Was bedürfen wir weiter Zeugniß? Was dünket euch?“ Ihm antwortet das Volk mit den Worten, mit welchen das große Verbrechen begonnen wird, „Er ist des Todes schuldig“. Aber nicht Ueberzeugung und fester Wille werden hier ausgedrückt. Zerstreut, wie in Unsicherheit, scheint ein Theil der Menge auf den andern zu horchen. So treten die Stimmen vereinzelt, gewissermaßen fragend nach einander ein. Erst später gewinnt die Melodie den Charakter der Festigkeit, der das Urtheil begründet. Fünf Takte reichen für die geniale Zeichnung dieses achtstimmigen Chors aus.

Von hier ab ist die Bahn gebrochen. Die Schranke ist gefallen, vor der die Menge bis dahin zaudernd gestanden hatte. Der wilde Strom eines zügellosen Fanatismus quillt über. Sie speien ihm in das Angesicht und schlagen ihn mit Fäusten, und ihn verhöhnend fragen sie: „Weissage uns Christe, wer ist's der dich schlug?“ Der Ausdruck fanatischen Hohns und wilder leidenschaftlicher Grausamkeit spricht aus jedem Ton, aus jeder Harmonieenfolge. Von allen Seiten her hört man die tobende Menge den Wehrlosen umstürmen, mit Fragen, Schlägen, Hohn und Spott ihn überhäufend. Es findet sich in diesem, wie freilich in jedem einzelnen Chorsatz des großen

Werks eine charakteristische Gestaltung der einzelnen Stimmen, welche uns darüber erstaunen läßt, daß ein hervortretender Tonsetzer der neueren Zeit seine Polyphonie als neue Entdeckung im Gebiete des musikalischen Fortschritts hat bezeichnen dürfen.

Der wilde Strom der Empörung tobt weiter fort.

Als der Landpfleger die Juden fragt, ob er ihnen Christum oder Barrabam losgeben solle, antwortet das ganze Volk, in wild mißtönendem kurzen Schrei, wie aus einem Munde: „Barrabam!" Und als er ferner fragt: „Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?" da schreit die fanatische Menge ihr: „Laß ihn kreuzigen!" Dies Musikstück, das uns das Kreuz in Tönen darstellt, mahlt in erschreckender Klarheit den nach Blut dürstenden wilden Haß, die concentrirte schnell sich steigernde Wuth, welche das äußerste daran setzt, um das äußerste zu erreichen. Jene langgezogenen, seltsam gestalteten wilden Tongänge, die von den vier Stimmen nach einander aufgenommen werden, tönen zu uns wie der Schrei wilder Thiere, deren Wuth durch den Geruch des Bluts entflammt wird. Diesem Ausbruch der Volkswuth gegenüber war ein beruhigender, christlich erhebender Gegensatz nothwendig. Bach hat deshalb dem Chor unmittelbar den Choral: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe" zu der schönen Melodie „Herzliebster Jesu" folgen lassen.

Man kann den künstlerischen Takt nicht genug bewundern, mit welchem der alte Meister gerade in die Düsterheit der Leidenschaft plötzlich den Lichtschein der christlichen Liebe hereinleuchten läßt, wie er dadurch von der äußersten

Grenze der Aufregung zur Ruhe und zur Andacht zurückführt. Ohne die Wirkung der Choräle wäre die Passions-Musik in der That ein wild aufgeregtes, von allen Leidenschaften erfülltes Tonbild geworden, während es jetzt die Reinheit der höchsten und edelsten Stimmung hervorruft.

Auf die weitere Frage des Pilatus: „Was hat er denn Uebels gethan?" lassen die Juden statt jeder anderen Antwort ihr: „Laß ihn kreuzigen" noch einmal erschallen. Auch Bach läßt den vorigen Chor nur einen Ton höher und eben so viel schärfer, sonst unverändert zum zweitenmale an uns vorüber gehen. Den Ausbruch fanatischer Wuth noch greller zu malen, vermochte er nicht. Und doch fand er in der Erhöhung des Tonsatzes ein Mittel ihn einschneidender hervortreten zu lassen.

Pilatus nimmt Wasser, wäscht sich die Hände vor dem Volk und spricht: „Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten." Da antwortet das ganze Volk: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder." Ein in freier Gegenbewegung aller Stimmen fugirter vierstimmiger Satz von der höchsten Meisterschaft, in wild drohender Declamation und der scharf ausgeprägtesten Charakteristik. Hier hat der Fanatismus des Volks seinen Gipfelpunkt erreicht. Es bedarf des Terrorismus nicht mehr. Der Wille der Menge ist geschehen, der Herr unwiederruflich verurtheilt. Hiermit ändert sich auch der musikalische Charakter. Der folgende kurze Satz: „Gegrüßet seist du Judenkönig!" ist nicht in dem wuthsprühenden Tone der vorhergehenden Chöre gehalten. Es liegt eine gewisse Befriedigung in dem Hohn, mit dem der Volkshaufe sich vor dem blutenden, bleichen, gemarterten

Manne im Purpurmantel, mit der Dornenkrone auf dem Haupt und dem Rohrscepter im Arme beugt. Von allen Seiten her wird der Spott über ihn ausgegossen. In dem harmonischen Fluß eines meisterlich wirkenden kurzen Satzes begegnen sich die beiden Chöre bis sie sich in bezeichnender Weise bei dem Worte: „König" zu gellender Dissonanz zusammenfinden.

Nun ist der Herr nach schwerem Leidensgange gekreuzigt. Und der Haufe zieht wiederum höhnend an ihm vorüber und lästert ihn: „Der du den Tempel Gottes zerbrichst und baust ihn in drei Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz." Auch hier ist der Hohn und Spott gegen das wehrlose am Kreuz hängende Opfer in Meisterzügen wiedergegeben, welche sich nicht nur in der dramatischen Gesammtwirkung dieses herrlichen Doppelchors, sondern auch in dessen Einzelheiten darstellen. Man betrachte nur die durch alle Stimmen in die Höhe wallende Figur zu dem Worte: „bauest" und das auffallend syncopirte, sich von oben herab senkende „so steig herab."

Aber nicht bloß das Volk, auch die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Aeltesten ziehen am Kreuz vorbei und spotten sein: „Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen" rufen sie in getrennt sich begegnenden, statt rhythmischen Chören dem Dulder hinauf. Mit den Worten „Bist du der König der Juden" fällt ein auf stolzer Melodie fugirtes Thema ein, das mit den Worten: „so steige er vom Kreuz herab" in die analoge Figur des vorigen Chors zurückfällt und mit neu ausbrechendem beißendem Hohn „Er hat Gott vertraut, der erlöse ihn

küßet's ihn" u. s. w. dem kräftig und festgezeichneten einstimmig gesungenen Schluß entgegen eilt, „denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn!" Ueberall finden wir bis auf diesen Schluß hin, dessen Härte auf so wohlthätige Weise durch das in weicher Melodie klagende Recitativ „Ach Golgatha" ausgeglichen wird, in allen 8 Stimmen eine wechselnde Zeichnung und Charakteristik, wie sie eben nur die höchste Meisterschaft in einem Meisterwerke ersten Ranges bieten kann und welche sich in einem fast unglaublichen Maaße mit der formalen Herrschaft über die Tonmassen verbindet. Denn nie wird in dem brausenden Strome aller dieser Chöre, in ihrer leidenschaftlichen Wildheit und Aufregung auch nur für einen Augenblick das Maaß der Schönheitslinien überschritten, nirgend die Würde verletzt, die dem Heiligthum Gottes gebührt, zu dessen Ehre der Meister das Werk geschaffen hat. Nirgends finden wir Unruhe, Hast, Ueberstürzung! — Und so spricht sich der große Styl des Meisters denn auch in dem letzten Chorsatze der Hohenpriester und Pharisäer aus: „Herr wir haben gedacht, daß dieser Verräther früher sprach, da er noch lebte: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen" in welchem sich der ganze Hochmuth des gesättigten Rachegefühls, aber auch die Besorgniß ausdrückt, daß eben das Ende des Trauerspiels nicht in dem Sinne der Urheber desselben eintreten möchte. Die Worte: „Und werde der letzte Betrug ärger als der erste" sind in unruhiger Gegenbewegung der Stimmen geschrieben, welche in figurirter seltsamer Melodie die Furcht des bösen Gewissens deutlich erkennen lassen, das sich nur mühsam hinter den hohen Reden verbirgt

und die äußere Macht zu ihrer Sicherheit um Hilfe ruft.

Alle diese Chöre tragen ein dunkles Colorit. Sie mach zum großen Theil den Eindruck von Nachtstücken. A düsterem Grunde erblickt man im rothen Scheine der Fack und des Feuers verzerrte Gesichter, wilde fremdartige G stalten. Wo das Licht des Tages hereinbricht, da ist wie von einem grauen Flor umschleiert. Ueberall kennen wir das alte Judenthum in der Zersetzung, das priesterliche Regiment darüber gebracht hatte. Wir kennen aber auch in der Schilderung des Volks durch B jene mächtige Gewalt, die, wo sie entfesselt daher fluth keine Schranke achtet und göttliches und menschliches Re höhnend zerbricht. Bach lebte in einer Zeit, in der Wort „Volk" nur einen beschränkten Gattungsbegriff zeichnete. In wahrhaft bewunderungswürdiger Weise er, weit über das Vorstellungsvermögen seiner Zeit hina das Volk als solches und zugleich das jüdische Volk in sei ner Besonderheit gekennzeichnet.

f. Die christliche Gemeinde.

Einen ganz entgegengesetzten Charakter finden wir naturgemäß in den Stimmen aus der Gemeinde ausgedrückt. Die große Aufgabe, welche diesen Chören und Einzelnsätzen zuertheilt war, in denen die Mitleidenheit des Christenthums bei dem Todesgange des Herrn, die Hoffnung, die Liebe, der Glaube wechselnd ihren Ausdruck finden, welche sich als beruhigender Gegensatz gegen den wildbrausenden Strom des Judenthums um den Herrn und Heiland gruppiren sollten, ist in einer Weise gelöst, welche auf die höch-

sten Höhen der Kunst führt. Die Form dieser Stücke, wo sie nicht in chormäßiger Behandlung auftreten, ist theils die der Recitation, theils die der Arie.

aa. in den Recitativen.

Die Recitation ist völlig abweichend von den Recitativen des Evangeliums, durchweg melodisch und in gebundenem Charakter gehalten und in äußerst eigenthümlicher Weise mit orchestraler Begleitung versehen, deren Motive in allen Formen und Modulationen streng und fest durchgeführt werden. In den Cantaten und in der Johannispassion bezeichnet Bach die derartigen Musikstücke als „Arioso". Sie sind ein klarer Spiegel der Empfindungen, welche in der christlichen Gemeinde durch die im Evangelium dargestellten Situationen bedingt werden. Die Mittel, mit denen Bach diese Meisterwerke des Ausdrucks und der Empfindung geschaffen hat, sind sehr einfach. Zwei Flöten oder zwei Oboen über dem Baß oder eine Solo-Violine neben dem Quartett, eines weiteren Aufwandes hat er zu der Declamation seiner Worte nicht bedurft. Und doch welch ein reicher Schatz von tief gläubigem, ernst christlichem Gefühl ist in diesen, von dem Meister wie es scheint mit Vorliebe behandelten Stücken niedergelegt! Wie reden sie in rührenden Melodien, in den edelsten Wendungen, die die Tonkunst erfinden konnte, zu uns! Wie stellen sie sich zu jener unheilvoll tobenden, von wildem fanatischen Hasse gegen den Erlöser überschwellenden Menge des jüdischen Volks in einen christlich sanften, demuthsvoll gläubigen Gegensatz. Wird nicht der Eindruck des ersten Recitativs: „Du lieber Heiland du" für jeden unvergeßlich sein, an dem das Werk zum erstenmale vorübergeht? Zwei

Flöten in melodisch fortlaufendem Gange über dem in kur-zen Noten markirten Baß leiten zu der einfach rührende Declamation der Worte über und führen den Sinn in ein elegische Grundstimmung, wie sie nicht erhebender gedacht werden kann. Und jene klagende Melodie zu dem Recita-tiv: „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz (2 Flöten, 2 Oboen über dem Orgelpunkt auf dem Grund-ton) muß sie nicht wie Sternenlicht auf klarem Nachthim-mel in die trübe Stunde hinein leuchten, in der der Herr ausruft: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod" während die bebende Gemeinde, im Gebet neben ihm auf den Knien liegend, das reuige Bekenntniß ausspricht: „Ich ach Herr Jesu, habe dieß verschuldet, was du er-duldet!"

Betrachten wir ferner das merkwürdige Recitativ des Alt: „Erbarm es Gott", dessen scharf gezeichneter Rhyth-mus mit einer selbst für Bach gewaltig wirkenden Decla-mation Hand in Hand geht! Wir glauben in dieser ein-schneidenden Figur die Geißelschläge zu vernehmen, unter denen der Herr zu bluten beginnt. Wir finden als höchst interessanten Vergleichspunkt in dem 2ten Theil von Hän-dels herrlicher, gleichfalls dem Alt zugetheilter Arie im Messias: „Er bot den Schlägen seinen Rücken" bei Schil-derung derselben Situation eine fast gleiche Behandlung in dem Orchester wieder. Ebenso ist derselbe Rhythmus zu der gleichartigen Stelle der Johannis-Passion ange-wendet.

Möge noch das Recitativ: „Ach Golgatha, unsel-ges Golgatha" (2 Oboi di caccia halb in gehaltene Tönen, halb in klagender Figur über den gebrochenen Accor-

den des Cello) mit seinem schmerzlich dumpfen Charakter, ebenso der schöne Satz: „Am Abend, da es kühle war", erwähnt sein, aus welchem der Hauch des Friedens und einer heiligen Ruhe spricht, nach dem düsteren Sturme, der so eben daher getobt hat, der Gnadenblick der Versöhnung von oben her.

bb. in den Arien.

In der Regel sind diesen Recitativen Arien angehängt, welche mit ihnen gewissermaßen einen Gedanken bilden. In dem Bestreben, die Einheit des Charakters festzuhalten, hat Bach diese Arien fast durchgängig von denselben Instrumenten begleiten lassen, die er den vorhergehenden Recitativen gegeben hatte. Nur in einem Falle (in der Tenor-Arie „Geduld, Geduld", deren Begleitung allein dem Violoncell und der Orgel gegeben ist) ist er hiervon abgewichen.

Mag die Form dieser Arien zum Theil veraltet sein, so finden sich doch in ihnen Züge wunderbarster Gestaltung und einer individuellen Plastik vor, wie sie nicht eigenthümlicher hätten gedacht werden können. Es sei erlaubt, in dieser Hinsicht auf die Flötenbegleitung des 2ten Theils der Arie: „Buß und Reu" zu den Worten: „daß die Tropfen meiner Zähren" aufmerksam zu machen, ebenso auf den sprechenden Ausdruck der Sopran-Arie in hmoll zu dem oft wiederholten, stets in neuen Wendungen gesteigerten Texte: „Blute nur", der so unübertrefflich schön die blutende Wunde in dem Herzen Jesu darstellt.

Freilich darf man in den Arien Bach's ebensowenig als in irgend einem seiner sonstigen für die Kirche bestimmten

Tonstücke eine Unterhaltungsmusik finden. Man [illegible] ihnen auch nicht die kleinste Concession für die S[illegible] oder wenn man will, für die Singstimme. Die [illegible] ist den strengen Anforderungen der Declamation an[illegible] Ausdrucks, sowie des, dem ganzen Werke innewoh[illegible] Gesammtcharakters untergeordnet, nirgends auf [illegible] Glanz oder [illegible] Effect berechnet. Daher [illegible] Arien auch in Bezug auf die Gesangstechnik [illegible] außerordentlich schwer auszuführen.

Im Allgemeinen pflegt, wie bereits bei Gelegenh[illegible] Cantaten und der Johannis-Passion erwähnt ist, [illegible] bilden eine große Abneigung gegen die Bach'schen [illegible] vorhanden zu sein. Der Grund hiervon liegt in der [illegible] sammtcharakter derselben. Die eigentlichen Sänger der [illegible] die Schwierigkeit des Ausführens [illegible]. Die zu seiner Zeit [illegible]

[illegible]

[illegible]

(nur für diese beiden Instrumente mit der Orgel ist das Stück gesetzt) und dem Tenorgesang ist an sich ein contrapunktisches Meisterwerk. Mehr als dies aber erregt die schön gezeichnete gefühlvolle Melodie unsern Antheil, deren weicher Charakter gegen den mit der Begleitung des Streich-Quartetts in rhythmischer Gliederung dazwischen tretenden melodischen Chor: „So schlafen unsre Sünden ein" in einen wohlthuenden Gegensatz gebracht ist. Es ist ein Lichtblick in tiefer Nacht, der aus diesem herrlichen Stück hervorleuchtet. Der Herr wacht und betet. Wir sollen mit ihm wachen, daß unsre Sünden uns verlassen.

Mehr noch als diese tritt die Alt-Arie: „Erbarme dich" hervor, deren tief ausdrucksvoller Inhalt zu dem Edelsten und Vollendetsten gehört, das überhaupt jemals auf dem Gebiete der Tonkunst und insbesondere auch von Bach geschaffen worden ist. Mit welch wunderbar ergreifendem Gefühl beginnt nach den Worten der Verläugnung Petri: „Und ging hinaus und weinte bitterlich" der rührende Klagegesang in dem Solo der ersten Violine. Die Zerknirschung eines frommen, von tiefster Reue erfüllten Herzens konnte nicht edler, nicht weicher und eindringlicher dargestellt werden, als durch diese von reicher Melodie und der feinsten Harmonik überquellende Tonschöpfung. Durch den Hinzutritt der Gesangsstimme wird dieselbe zum frommen Gebet erhoben, das demüthig und ergreifend in die innerste Seele spricht. Aber der Meister will die Zerknirschung der Reue und des tiefen Schmerzes nicht ohne Trost und Erhebung sich selbst überlassen. Durch den sich unmittelbar an das verhallende Solo der Violine anschließenden schönen Choral: „Bin ich gleich von dir ge-

wichen" weiß er diesem Abschnitt einen versöhnend frommen Abschluß zu geben.

cc. in den Chören.

Wie wir in diesen Recitativen und Arien, sowie in d ersten großen Eingangschor die Stimme aus der christlid Gemeinde vorzugsweise in dem Ausdruck der leidend mitfühlenden, den Herrn auf dem Kreuzeswege begleit den Empfindung als das lyrische Element der groß Tonschöpfung erkannt haben, so erhebt sich dieser Ausdr in dem Augenblick, in welchem der Verrath sich der Pers Jesu bemächtigt hat und dieser der ihn umgebenden G meinde entrissen, in die Gewalt seiner tödtlichen Fein geliefert wird, zu lebendigerem Schwunge, zu wirklich dr matischer Hoheit. Ein Tonsatz nur ist es, in dem die Charakter mit wunderbarer Gewalt sich ausspricht. Ab dieser eine Tonsatz gehört dem Höchsten und Großartigst an, das in der Musik überhaupt je geschaffen worden. U ihn betrachten zu können, treten wir noch einmal zu de auf dem Oelberge betenden Christus zurück. Judas, d Verräther, hat die Häscher und Knechte des Hohenpriest dorthin geleitet. Der Herr wird gebunden. Man füh ihn fort, um ihn zu richten. Die trostlose Gemeinde sie von fern der traurigen Handlung zu, ohne sie hindern können.

Zwei Stimmen (Sopran und Alt) erheben sich w klagen theils in verschlungenen Wendungen, welche d Fortführen Jesu in den Banden der Häscher zeichnen, thei in melodisch trauriger, gleichmäßig fortschreitender Be gung, von dem ersten Orchester (ohne Baß und Orgel) igenthümlicher Gegenbewegung begleitet. Ein Theil d

Chors, ohnmächtig zum Helfen und doch zu bewegt, um das Unerhörte schweigend mit ansehen zu können, fällt mit ängstlichem, unruhig drängendem Ausruf: „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!" dreimal in den klagenden Gesang der Einzelnstimmen ein. Da übermannt Alle das empörende Gefühl, daß einer der ihren, ein Jünger Christi, es gewesen, der den Verrath begangen, den Herrn in die Gewalt seiner Feinde gebracht hat.

Unter diesem Gefühl verschwindet die Empfindung der Trauer, und plötzlich im Uebermaaß der Erregung schwillt der zurückgehaltene Zorn laut auf. Das beleidigte Gefühl der christlichen Gemeinde durchbricht die Schranken ängstlicher Scheu und demüthiger Hingebung. Mit leidenschaftlicher Gewalt hören wir in den einzelnen Stimmen, dann in gegen einander wirkenden mächtigen Tonmassen verzweiflungsvoll die Frage an den Himmel richten: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?" Wie Feuerstrahlen von oben her sprüht es in den Singstimmen und den diese stützenden Blase-Instrumenten herab, wie rollende Donner antworten die Bässe aus der Tiefe. So tobt der Sturm der höchsten Erregung wild brausend daher, bis Chöre und Orchester in kurzen, gewaltigen Schlägen, wie durch eine Antwort aus den Wolken betäubt, plötzlich abbrechen. Eine tiefe ängstliche Stille banger Erwartung tritt in langer Pause dem tobenden Aufruhr gegenüber. Dann erheben sich die Stimmen von neuem zu dem Fluche: „Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!" Wie das Gericht des Herrn bricht über dem Verräther die Strafe des göttlichen und menschlichen Zornes herein. In wechselseitig sich steigernder Er-

regung, von dem Sturme beider Orchester umbraust, schleudern die Chöre das wild zürnende: „Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle in plötzlicher Wuth der falsche Verräther, das mördrische Blut" in den rothglühenden Flammenschein der Feuer hinab, die sich vor den Blicken der zürnenden Menge, wie aus den Tiefen der Hölle her, entzünden. Es würde schwer sein, unter den großen Tonschöpfungen, welche die klassischen Meister uns zurückgelassen haben, einen Satz zu finden, welcher dem, der uns soeben beschäftigt hat, an großartiger Wirkung vorangestellt werden könnte. Er steht auf jener, fast unnahbaren Höhe, auf der wir das furchtbar erschütternde Dies irae aus Mozarts Requiem bewundern. Keine äußeren Mittel sind es, welche dieses außerordentliche Musikstück zu der gigantischen Höhe gipfeln, auf die uns dasselbe fortreißt. Keine lärmende Instrumente sind verwendet, den Eindruck äußerlich zu erhöhen. Beide Orchester bestehen nur aus dem Streich-Quartett, den Flöten und Oboen. Aber sie brausen mit den Stimmen der Chöre in wildtobendem Aufruhr wie ein Sturm daher, der nur durch sich selbst beschwichtigt werden kann, wenn der Inhalt seiner Kräfte erschöpft ist.*)

Der Dichter hat den ersten Theil der Passion mit diesem Chor geschlossen sehen wollen.

*) Es ist schwer verständlich, wie man in der rhythmisch festen Gliederung dieses im 3/8 Takt geschriebenen Doppelchors das Motiv eines Walzers erblicken kann (Mosevius Matthäus-Passion S. 44). Man hätte meinen sollen, daß keine Voraussetzung ferner liegen könne als diese und daß Mosevius, wenn er ja dieser sonderbaren Conjectur eines eigenthümlich organisirten Musikers hätte gedenken wollen, er sie in ganz anderer Weise hätte abfertigen sollen, als er dies gethan hat

g. Die Choräle.

Mit tiefem Verständniß hat Bach das wildaufgeregte Tonstück zu diesem Abschluß nicht geeignet gehalten. Er setzt das Evangelium bis zur Flucht der Jünger fort, um in dem Choral: „O Mensch, beweine deine Sünden groß" dem geängsteten Gemüthe weit über die Worte seines Textes hinaus das Symbol der Erlösung zu zeigen, und so, in ächt kirchlicher und sinniger Weise, aber auch in ebenso künstlerischer Vollendung den ersten Abschnitt zu schließen, der der Charfreitags-Predigt zur Einleitung hatte dienen sollen. Wie hätte dieser Zweck erfüllt werden können, wenn das Wort Gottes sich unmittelbar an die Aufregung jenes gewaltigen Chors hätte knüpfen müssen?

Die Bearbeitung dieses Chorals*) ist in der That eine bewunderungswürdige. Ueber einem selbstständig wirkenden Orchester, das in breiter symphonischer Behandlung (2 Flöten, 2 Oboi d'amour, Streich-Quartett und Orgel) und in der merkwürdigsten Verschmelzung, Verarbeitung und Umkehrung der Motive fortdauernd die großartigsten und zugleich sanftesten Stimmungen entwickelt, bewegt sich der nach einer der ältesten Kirchenmelodieen gesungene Chor, von dem die Oberstimme mit der Orgel als cantus firmus erscheint.

Die Behandlung dieses Chors weicht so sehr von der sonstigen Weise Bachs, die Choräle zu setzen, ab, daß man

*) Bei Gelegenheit der Johannis-Passion ist bereits gesagt worden, daß dieser Choral früher den Einleitungs-Chor dieses Werks gebildet hat und von dort hierher übernommen worden ist.

nothwendiger Weise zu der Ueberzeugung gelangt, der Meister habe, wie in dem großen Eingangs-Chor, eine ganz besondere Idee zur Anschauung bringen wollen.

Der Inhalt dieses Tonsatzes erhebt sich über die Bedeutung der Kirchengemeinde hinaus bis an die Grenzen der Vision, in welcher sich, noch ehe das in den drei Unterstimmen des Chors anklingende Leiden des Herrn vollendet werden, der Gedanke der christlichen Kirche, ihrer Größe und Milde, ihrer Glaubensfestigkeit und Liebe versinnlicht, in welcher die Erfüllung der Verheißungen wie durch Engelsstimmen von oben her verkündet wird. So ist derselbe ein fest gezeichneter Schluß für den ersten Theil dieses großen, so tief empfundenen und so tief eingreifenden Werkes. So steht er dem schmerzerfüllten, unruhigbangen Eingangs-Chor siegreich gegenüber, so verkündet er schon bei dem Beginn der Leiden den Sieg des göttlichen Opfers. Bach hat bekanntlich in seinen kirchlichen Werken oft ganz gewisse symbolische Gedanken ausgedrückt, welche sich aus der formellen Behandlung der Tonstücke, sowie aus ihrem inneren Gehalt gleichmäßig ergeben. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir dem eben besprochenen Musikstücke eine derartige Bedeutung beilegen. Nirgends konnte sie mehr an ihrem Platze sein, nirgends war sie künstlerisch erhebender entwickelt, als wir es eben hier finden. So gestaltet sich dieser reiche Choral zu einem nothwendigen und vollendeten Mittelgliede zwischen dem Eingangs-Chor, dem Leiden des Herrn und der Grablegung desselben, die wir bald zu betrachten haben werden.

Ehe wir indeß an diese herantreten, haben wir noch einen Blick auf jene edelsten und wichtigsten Theile des

großen Werks zu werfen, welche sich uns in den übrigen Choralen darstellen.

Welchen Zweck dieselben in der Organisation dieser großen Tonschöpfung zu erfüllen hatten, ist bereits im Eingange angedeutet worden. Bach hat sie mit dem ihm eigenthümlichen künstlerischen Takt überall dahin eingefügt, wo ihr Eintritt mit Nothwendigkeit den Eintritt eines christlich-kirchlichen Gedankens zu bezeichnen hatte. Nicht mehr die ideale Kirchengemeinde, die menschlich leidende und menschlich fühlende ist es, die aus diesen ernsten und tief ergreifenden Klängen zu uns redet. Es ist die christliche Kirche, das vollendete Christenthum, das in ihnen uns siegreich entgegentritt, dessen ruhige Größe und Erhabenheit uns in den Augenblicken der Leidenschaft, der Schwäche, des Schmerzes, der Zweifel mit dem lichtklaren Scheine heiliger Flammen umleuchtet.

Um dies im Einzelnen nachzuweisen, würde es nothwendig sein, jeden einzelnen der vorkommenden 15 Choralsätze einer besonderen Besprechung zu unterziehen. Dies würde weiter führen, als der Zweck dieser Darlegung es gestattet. Nur auf die besondere Bedeutung sei es erlaubt, hinzuweisen, welche Bach dem wunderbar schönen Passionsliede: „O Haupt voll Blut und Wunden" in dem Werke beigelegt hat, indem er dessen Melodie fünfmal an uns vorüberführt. An einer andern hiezu mehr geeigneten Stelle wird ausgeführt werden, wie die besondere Eigenthümlichkeit der vierstimmigen Choräle Bachs in der charakteristischen Belebung der Mittelstimmen und in dem dadurch herbeigeführten, den jedesmaligen Worten des Textes sich genau anschließenden besonderen Ausdruck beruht. Nirgends

kann diese eigenthümliche Schönheit, welche Bach auf diese Weise den Choränen verliehen hat, klarer hervortreten, als in der viermal verschieden gesetzten, eben so oft den Ausdruck wechselnden, und die tiefsten Seiten der Empfindung anregenden Bearbeitung dieses Passionsliedes, in dessen letztem Erscheinen mit den Worten: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir", nach dem Tode Jesu jene unvergleichlich erhabene Stimmung erreicht wird, welche uns dicht an das Kreuz heranführt, an dem der Erlöser das göttliche Leben so eben ausgehaucht hat.

h. Der Schluß=Chor.

Mit dieser Betrachtung haben wir uns dem Schlusse des Werks genähert.

Pilatus hat auf das Verlangen der Priester und Pharisäer Hüter bestellt, welche das Grab bewachen sollen, in das fromme Hände den Leib des Herrn gelegt. Sie haben den Stein, der das Grab verschloß, versiegelt. Christus, der Gekreuzigte, schläft den kurzen Todesschlaf. Am Grabe aber steht die Gemeinde, in stillem Schmerz den Heimgang ihres Meisters beklagend.

In recitativisch=melodiösem Gesange, von dem choralartigen Ausruf der versammelten Menge: „Mein Jesu, gute Nacht" viermal unterbrochen, leiten vier Einzelstimmen zu dem großen Schlußchor über.

Der kurze Gesang dieser Stimmen erklingt in mildem Ernst. Wir finden in ihm neben dem tiefsten Schmerz jene Zuversicht ausgedrückt, welche, obschon Schmach und Tod über den Herrn in Fluthen und Strömen sich ergossen haben, doch weder an ihm, noch an seiner Zukunft zweifelt.

So führt uns Bach in den letzten Satz seines größesten Meisterwerks ein, welcher, wie der Eingangschor in zwei Chöre und zu zwei Orchestern gesetzt ist.

Dieses Tonstück, welches in der breiten Haltung seiner musikalisch streng gesonderten Theile, wie ein ruhiger Strom daher quillt, athmet nicht leidenschaftlichen Schmerz, sondern ernste Trauer, aber auch die Zuversicht christlich gläubiger Hoffnung. Sanft und voll Melodie, in harmonischer Ruhe, kaum bei den Worten: „euer Grab= und Leichenstein" in dissonirende Accorde ausweichend, wird das Ende herbeigeführt, das, als vollkommener Gegensatz zu dem unruhigen, ängstlich fortstrebenden Anfangschor, zu dem wildbewegten Inhalt des Evangeliums, und zu der ernsten Hoheit der Choralgesänge, über dem Grabe die Zukunft des Herrn darstellt. Getröstet und erhoben verläßt die Gemeinde die Stätte, auf der das Furchtbare vollendet worden.

Wir haben ein in voller Wahrheit und Lebensfülle gezeichnetes Bild der Leidensgeschichte des Herrn vor uns gehabt, das uns mit unwiderstehlicher Gewalt mitten hinein versetzt hat in jene Zeit. Wir haben aber zugleich in dem Leiden die Zukunft des Herrn gesehen und in ihr die Größe und Milde, den ganzen Ernst des christlich=evangelischen Religionsbekenntnisses. Wir erkennen in diesem Werke den vollen Erguß eines tief religiösen Sinnes, in Formen dargestellt, welcher, von Meisterhand geschaffen, dem Vollendesten angehören, das je geboten worden ist. Wir finden darin das höchste Maaß künstlerischer Erfindung, selbstständigen Schaffens und vollendeter Schöne. Darüber schwebt die Weihe ächter religiöser Kraft und das heilige

Feuer einer gottesfürchtigen und gottesdienstlichen Grundstimmung.

Ob wir dieser Musik die Bezeichnung „Kirchenmusik" absprechen dürfen, wie dies von strengen Beurtheilern geschehen ist*), welche den Styl zu opernhaft, den Ausdruck der Leidenschaften und Gefühle zu menschlich gefunden haben, ob nach jener Stimme aus Bachs eigener Zeit diese unvergleichliche Passion in der Kirche einen widrigen Eindruck hervorgebracht haben könne, dies mag nach dem Vorangedeuteten als eine müßige Frage füglich unerörtert bleiben.

Eines aber ist es, zu dem uns der Rückblick auf die beiden großen Schöpfungen des merkwürdigen Tondichters hinweist, welche wir soeben betrachtet haben. Es ist dies die Erkenntniß, daß man Großes, Vollendetes nur schaffen könne, wenn man die Arbeit nicht nur mit dem ganzen Ernst eines eisernen Willens, mit der Hingebung einer vollen Seele beginnt, sondern auch wenn man für sie das nöthige Maaß des Wissens und Könnens, sowie die absolute Herrschaft über die Form mitbringt. Schon an einer Stelle unserer Betrachtung ist darauf hingewiesen worden, daß eine neuere Schule, welche die Zukunft der Musik auf ihr Banner geschrieben hat, unter Zerschlagung überkommener Formen den polyphonen Styl und den genauesten Anschluß der Melodie und Deklamation an die Worte der Dichtung, als eine Hauptforderung für die Regeneration der dramatischen Musik hingestellt hat. Sie hat zugleich der Sprache der Instrumente (dem Orchester) ein mehr selbstständig wirkende Geltung gesichert wissen

*) v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang. Band III.

wollen, als ihrer Meinung nach in den bisherigen Kunstschöpfungen zu finden gewesen ist.

J. S. Bach*) hat durch seine Passionen (wie in unzähligen anderen gleichberechtigten Werken) vor nun fast anderthalbhundert Jahren diese Forderungen zu erfüllen gewußt, in einem Maaße, welches zu erreichen die Jünger der Zukunft die größeste Mühe haben möchten. Bachs Leben und Wirken, so sehr es nach vielen Seiten hin von der Anerkennung seiner Zeitgenossen begleitet war, und so sehr der alte Meister seinen eignen Werth erkannt haben mochte, war doch vorwiegend von einem Hauptzuge seines Charakters begleitet, dem der Bescheidenheit.

Soli Deo Gloria war der Wahlspruch, dessen Initialen er auf seine Arbeiten zu setzen pflegte. Das riesige Tonwerk, das wir so eben betrachtet haben, erfüllt uns derart mit Staunen und ehrerbietiger Bewunderung, daß uns daneben die Schöpfungen unserer Zeit wie zwerghafte Gestalten erscheinen. Möchte das Streben, ihn zu erreichen, seiner Größe und gewaltigen Schöpfungskraft näher zu kommen, stets mit jenem so hervortretendem Zuge seines Charakters verbunden sein. Dann wird auch die Zukunft der Musik, deren er schon vor so langer Zeit Herr war, die lebenden und strebenden Jünger nicht mehr mit so banger Sorge erfüllen. Dann wird sie sich aus der Vergangenheit und Gegenwart einen Tempel des Ruhms und der Größe

„Allein Gott zu Ehren“

aufbauen.

---

*) Mit ihm freilich auch Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini, Mehul, welche, jeder nach seiner Weise die Theorie Wagners, soweit sie eine Neuerung enthalten soll, Lügen strafen.

Anhang zu Abschnitt A.

Siehe S. 185.

Project, welcher Gestalt die Kirchen Music zu Leipzig könne verbessert werden.*)

Die weil dergleichen junge Leute, welche bißher die Music in der Neuen Kirche dirigiret, von dem wahren Kirchen Stylo, wozu gar ein sonderliches und langes studium gehöret, nicht viel wissen können, und alles ihr werck auff eine so genandte Cantaten Art hinaus läufet;**)

So wäre es beßer (ja es wird auch in dem Corpore Juris Saxonici, und zwar in der Schul Ordnung Part. 4. Von der Election und dem Examine, oder Amt der Schul Diener pag. m. 296 ff. Deßgleichen sollen die Cantores,***)

*) Acta des Raths zu Leipzig VII. B. 31 die Kirchen Musik betr. Fol. 7.

**) Diese Art bestehet aus Recitativ und Arien, wie das meiste der Opern Music, ist auch von einem jeden jungen Menschen, der immer dergleichen, sonderlich lustige, Melodien höret, leichte nach zu machen.

***) Die Worte lauten also: Desgleichen sollen die Cantores, etc. (und alß die Directores der Kirchen Music) nicht ihre, da sie Componisten seyn, oder andrer neuen angehenden sondern der alten und dieser Kunst wohlerfahrnen und fürtrefflichen Componisten, alß (damahls) Iosqvini-Clementis non Papá-Orlandi, und Dergleichen Gesäng enthalten, so auff Tanz Meß, oder Schandliederweise nach componiret, sondern es also anstellen, daß, was in der Kirche gesungen, es herrlich tapffer sey, und zur Christlichen Andacht die Leute reizen mag.

ausdrücklich verbothen,) daß solcher Incipienten, und folgentlich der heutigen jungen Operisten ihre doch nur in fleischlicher Absicht verfertigten Dinge nicht in die Kirche gebracht, und der heilige Gotes Dienst dadurch prophaniret, sondern anderer in dem Pathetischen oder zur Andacht bewegenden Kirchen Stylo geübter und bloß auff die Ehre Gottes zielenden Componisten wercke von ihnen angeschaffet und gebührender maßen musiciret würden:

Dieweil auch sonderlich in Fest-Tagen unserm Choro durch die bißherige Music in der Neuen Kirche die meisten Studiosi entzogen werden, welche doch aus vielen Ursachen, fürnehmlich, weil fast die meisten aus der Thomas Schule, und meiner Information kommen, zur Dankbarkeit uns helffen solten, es freylich lieber mit der lustigen Music in der Opera, und denen Caffee Häusern, alß mit unserm Choro halten werden, und daher, obgleich auch noch unterschiedene bey uns bleiben, dennoch auff beyden Chören die Music an ein und andrer Person, welche sich zur Execution eines Stückes in specie wohlschicket, Mangel leyden muß:

Die weil ferner das Orgelwerck in der Neuen Kirche bißher, so zu reden, in die Rappuse herumbgegangen, in dem der Director entweder nicht selbst spielen können, oder, wenn er ja was gekont, dennoch, wie die Operisten pflegen, bald zu dieser, bald zu jener Lust verreiset gewesen, und dahero immer andere ungewaschene Hände darüber gerathen, welche, wenn sie dem entstandenen Heulen, oder andern durch die Veränderung des Wetters verursachten Zufällen abhelffen wollen, dasselbe immer mehr verderbt; So wäre es beßer, wenn das Werk einen gewissen und

beständigen Organisten, und die Direction der Music z
gleich unserm Choro mit übergeben würde. Auff sol
Art würde das wilde Opernwesen verhütet, und eine der
Kirchen Music welche ihre besondere Schönheit, Kunst u
Anmuth haben muß, eingeführet.*) Die weil die Mu
am angenehmsten, wenn sie nicht zu offte gehöret wi
und in vielen großen Städten, zum Exempel in Hambu
der Cantor nur in einer Kirche des Sonntages musici
und bei so vielen Kirchen, alß daselbst sind, späte herum
komt; So könte bey uns auch, nach dem in denen bey
Haupt Kirchen die Music gewesen, solche den dritten So
tag in die Neue, alß die dritte Haupt Kirche der St
gebracht, und inzwischen die Music daselbst, wie in d
Peters Kirche, eingestellet werden.

Da aber diese Einstellung der Music in denen Feye
tagen in der Neuen Kirche, samt deren Alternation b
denklich seyn möchte, kan nichts deste weniger die Musi
daselbst durch unsern Chor wohl bestellet werden, in de

---

* Diesen Unterschied der Music hat neben allen berühmten Mei-
stern der von dem Dreßdnischen Hofe nur izo wieder nach Hause ge-
gangene excellente Italiänische Capellmeister, Antonio Lotti, uns am
deutlich gewiesen. Die Composition seiner Opera zeiget neben der
Grace ein negligentes, doch sehr brouillantes und schwermendes Wesen
meistens von einer oder 2 Stimmen, die doch immer durch viel Instru-
mente all' Unisono, welches eine leichte und geschwinde verrichtete
Arbeit ist, secundiret werden. Hingegen hat er in seinen Kirchen
Stücken eine admirable Gravität, starcke und vollkommene Harmonie
und Kunst neben der besondern Anmuth sehen laßen; Wie solches ein
und anderer von seiner Arbeit vorhandener Psalm, sonderlich aber eine
mir communicirte sehr lange Missa, oder ein Kyrie nebenst dem Pa-
trem und denen andern dazu gehörigen Stücken, so er zu lezt vor die
Catholische Kirche zu Dreßden componiret hat, zur Gnüge bezeuget.

ich also in dem freyen Gebrauche derer Studiosorum, welche zu gleich mit denen in der Neuen Kirche befindlichen Thomas Schülern, die ich zu jeder Music wie sie dazu nöthig, erlesen kan, nicht gehindert werde.

Einen beständigen Organisten kan man sich auch von denen Studiosis versprechen, welche bey ihrer Music ihr Haupt Studium fortsezen, und practiciren, oder sonsten einen Dienst verwalten können. *)

Die weil auch endlich in dem Falle, wenn nicht die bloße Alternation, sondern zu gleich, wie in denen beyden Hauptkirchen, die Fest Tages Music in der Neuen Kirche möchte gefällig seyn, wären von des Organistens Salario 10 biß 15 fl. zu Bestreitung der Unkosten und Mühe, welche zu Anschaffung der Musicalien, des Pappieres, zu denen Copialien, und dergleichen erfordert werden, mir leichte zu zu wenden.

Die Volontaires unsers Chori könnten auch, wie alle dergleichen Adjuvanten in unsern Chur Fürstl. und andern Landen eine Ergözligkeit haben, wenn der Klingel Beutel, wie an besagten Orten allen, vom Choro bliebe, und dagegen etwas zu dem so genannten Cantorey Essen, dar-

---

*) Es giebt allhier zu weilen unterschiedene Gelehrte, die das Clavier wohl spielen; Gestalt auch bey unsrer Music manchmahl ein hiesiger berühmter Rechts Consulent und Doctor auff der Orgel accompagniret. Es soll vormahls wie ich per traditionem habe, ein hiesiger Organist, oder der zum wenigsten das Orgel Werck fleißig gespielet, Doctor Bähr geheißen, und ein Medicus und Professor gewesen seyn. Es ist auch einer in Ew. HochEdlen und Hochweisen Rathes Diensten, der das Clavier wohl geübt, und vormahls offte zu unsrer Kirchen Music gespielet hat. Ich selbst habe das Amt eines Organistens und Advocatens verrichtet.

über Räthe und Geistliche in Städten halten, oder zu einer andern ihnen gefälligen Vergnügung collegiret würde. Dieses, weil es auff die Beförderung der Kirchen Music und der Ehre Gottes zielet, wäre ja eben und vielleicht noch eher eine causa pia, alß wenn das Geld auff Bettel-Leute, die dergleichen Gutes nicht praestiren gewendet wird.

Solte es aber mit der Music der Neuen Kirche im vorigen Stande bleiben, so wäre zum wenigsten auff ein Mittel zu dencken, wie diejenigen Studiosi, so von unsrer Thomas Schule kommen, dahin zu bringen, daß sie, wie es gleichwohl etliche andere und fremde thun, zur Danckbarkeit gegen unserm Chorum es beständig mit uns hielten und allda ihre Kunst, wo sie solche mit Gottes Hülffe gelernet, an wendeten.

Dieses ist also mein unvorgreifflicher Vorschlag wegen der Verbesserung unserer Kirchen Music, welchen ich aber einer reiffern Ueberlegung derer Hoch-Edlen Herren Patronen lediglich überlasse. Leipzig den 29sten May 1720.

Johann Kuhnau
Cant. mus.

Anhang zu Abschnitt C.

Siehe S. 321.

Den 3. Aprilis 1724.*)

Herr Johann Sebastian Bachen Cantori bei der Thomas Schule.

Wurde vermeldet, wie bey E. Hochw. Rathe der Schluß gefasset worden, daß die Passions Music des Charfreytags in den Kirchen zu St. Nicolai und St. Thomae wechselsweise gehalten werden; Nachdem aber aus den Titel der dieses Jahr herumgeschickten Music zu ersehen gewesen, daß sie wiederum in der Thomas Kirche angestellet werden sollte, der Herr Vorsteher der Kirchen zu St. Nicolai amb E. Hochw. Rathe vorgestellet, daß vor diesesmahl mehrerwehnte Passions Music in der Kirchen zu St. Nicolai gehalten werden möchte: Als würde sich der Herr Cantor seines Orts darnach achten.

Hic.

Er wollte solchem nachkommen, erinnert aber dabey, daß der Titel bereits gedruckt Kein Raum allda vorhanden und der Clav Cymbel etwas reparirt werden müßte, welches jedoch alles mit leichten Kosten zu werke zu richten wäre, bitt ich allenfalls ihme auf den Chor noch einige Gelegenheit, damit er die bey der Music zu brauchende Personen wohl logiren konte, machen und das Clav-Cymbal repariren zu laßen.

*) Acta die Kirchen-Musik s. w. d. a. betr. VII. B. 31.

Senat.

Es solte der HEr Cantor auf EE. Hochw. Rat Kosten, eine Nachricht, daß die Music in der Nico Kirche vor diesesmahl gehalten werden solte, drucken, Gelegenheit aufm Chor, so gut es sich thun liese, mit Ziehung des Obervoigts machen und den Clav. Cyml repariren laßen.

Johann Zachar. Trefurth,
tit. jur.

Anhang I.

enthaltend:

1.

Verhandlungen des Raths zu Leipzig über die Anstellung Bachs an der Thomas-Schule daselbst.

1) Den 14. Juli 1722.*)

Die Cantorat Stelle bei der Schule zu St. Thomas sei zu ersezen, dazu sich angegeben,

1. Johann Friedrich Jesch
2. Georg Balthasar Schott
3. Joh. Christian Keller
4. Georg Lincke
5. Johann Martin Steindorff
6. Georg Philipp Telemann,

der leztere sei schon bekannt, und wolle er sich wegen der Schularbeit mit einem von denen untern Collegen vergleichen.

Tit. Herr Appellat. Rath Plaz

Es habe der Cantor in denen obern Classen mit zu informiren, welches ihm nur in der person Telemanns der dergleichen nicht zu über nehmen gesonnen, bedencklich sey und müsse man wenigst hören, wie er die information einzurichten und sich diesfalls zu vergleichen gedenke, wegen seiner Geschicklichkeit in der Music wäre er bekannt.

Concl. Man wolle vorhero diesfalls mit ihm communiciren lassen und könnten ihm die Verrichtungen bei der Schule überschicket werden.

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 117. Vol. II.

2) Den 11. August 1722.

Hiernechst sei zu erinnern, daß wegen des G
dienstes H. Telemann am Sonntage die probe al
frage sich, ob Ihm nunmehro das Amt zu conferiri

Herr Hoffr. Lange,

Es sei Telemann der berühmteste Componist un
er kein Bedencken ihm sein votum zu ertheilen, die
wegen der lectionen könne man noch aussezen.

Herr Stifts R. Born

giebt ebenfalls Telemann sein votum die lectione
man noch aussetzen, es werde doch mit dem Con
diesfalls zu conferiren sein.

Herr D. Hölzel

Etiam, das übrige werde der regierende H. B
besorgen.

H. Baum. Wagner

Etiam.

H. Kammer R. Jöcher

Etiam.

H. Baum. Lehmann

Etiam.

H. Baum. Kregel

Etiam.

H. Synd. Job

Etiam, wegen der information wäre auch
spiciren.

H. Hoffr. Keeß

Etiam, wiße er von seiner conduite nichts.

H. Baum. Hohmann

Etiam, wegen der Schularbeit werde man sor

Dn. Consul reg. Es solle alles besorget und von H. Telemann, wie er die lectiones einzurichten gemeinet, vernehmen, die Praesentation wäre vormahls, wie auch die gratulationes, in lateinischer Sprache geschehen, es schiene aber, daß nach Beschaffenheit ieziger Zeiten es ohne bedencken auch in deutscher Sprache geschehen könne.

---

3) Den 13 Augusti 1722

Erschien auf Erfordern vor E. E. Hochweisen Rath der Stadt Leipzig, Hr. Georg Philipp Teleman u. truge der Regierende Bürgermeister Tit. Herr Hof-Rath D. Adrian Steger vor, es würde sich derselbe zu erinnern belieben, daß Er um die Stelle, so durch des Hn. Cantoris Kuhnau Todt bei der Thomas Schule allhier offen worden, sich gemeldet. Weil er nun, wegen seiner Musik in der Welt bekannt wäre, so hätte E. E. Hochweiser Rath ihn erwehlet, u. wolte er ihm solch Officium im Nahmen Gottes aufgetragen haben. Er würde sich gegen den Rath u. seine MitCollegen dergestalt erweisen, daß man darmit zufrieden sein könne. An der Besoldung u. Accidentien, wie es Hr. Kuhnau gehabt, werde er sich begnügen laßen. Wegen seiner Praesentation u. Anderm sollte Alles observiret werden.

Eodem.

Habe auf Verordnung E. E. Hochweisen Raths den Herrn Superintendenten D. Deyling, die Wahl des Hrn. Telemans zum Cantore bei der Thomas Schule notificiret, welcher sich deswegen schuldigst bedanket u. als Er, des Examinis halber, etwas gedacht, habe Ihn, im Nahmen E. E. Hochweisen Raths ersucht, damit so lange an-

zustehen, bis der Herr Stifts Rath D. Born Zurückkäme, welches er auch zu thun versprochen.

Eodem.

Ist der Registrator, Hr. Siebenbürger, zu dem Rector auf der Thomas Schule, Hn. M. Ernesti geschickt worden, daß er sich morgen gegen 11 Uhr vor der Rathsstub einfinden möchte, welches Er auch zu thun versprochen.

Den 14 Augusti 1722.

Erschien der Herr Rector auf der Thomas Schule, H M. Ernesti in der Amtsstube u. intimirte ihm der Regi rende Herr Bürgermeister Dr. Steger daß Hr. Georg Philipp Teleman zum Cantoren an solcher Schule erwel let worden, und möchte Er Ihm seine Stunden behörig a weisen. Sonsten wären einige, die Ihre Stunden übe flüßig in acht nähmen, auch, wann sie schon da wäre die Zeit mit Schlafen zubrächten. Von den Superiori der Schule sei erwehnt worden, daß sie etwas unfleiß wären, und wann Er es meldete, wolte Ihme Autorit schaffen.

Ille. Danckete vor die beschehene Notification gebe samst u. wäre Ihme lieb, daß die Stelle ersetzet werde wollte auch inskünftige melden, wann von ein u. ande die Stunden nicht beobachtet würden.

---

4) Den 23. Novembris 1722.

Wegen Ersezung des Cantordienstes bei der Thoma schule habe man auf Telemann die Absicht gerichtet, d aber entschuldige sich, daß er nicht dimittiret werden wol so man dahin stelle, und wie hierunter von ihm verfahr werden, sonst hätten sich angegeben,

1. der Capellmeister von Merseburg Kaufmann
2. Andr. Christoph Tufen zu Braunschweig,
3. Joh. Martin Steindorff von Zwickau,
4. Georg Lembke, Cantor von Taucha,
5. Johann Christian Rolle, von Magdeburg,
6. Georg Balthasar Schott,
7. Joh. Friedr. Jesch, ein geschickter Mensch, Capellmeister von Zerbst,

Tit. Herr Appellat. Rath D. Plaz

Man habe nicht ursach sich zu betrüben, daß Telemann nicht herkomme, man habe hauptsächlich bei dem Cantor-dienst dahin zu gedenken, daß das Subjectum nicht allein die Music verstehe, sondern auch informiren könne, man könne Jeschen die Probe in musiciren u. informiren lassen, ingl. mit Rollen und Tufen, einer von beyden.

Herr HoffR. D. Steger.

votiret zur Probe auf Jeschen, Tufen und Rollen, sowohl in musiciren als auch in informiren, und zwar ied. 20 Thlr. zu reise Kosten.

Herr Stiffts R. Dr. Born

lobet Kauffmann in Merseburg wegen der Music, jedoch könne er nicht informiren, läßet sich gefallen, daß zur Probe aufgestellet werden Jesch, Tufen und Rolle, hätte seine Absicht auf Schotten gerichtet gehabt, da man die N. Kirche unter einerlei Directorium bringen können.

Herr Baum. Wagner.

conformiret sich auf die benannten 3 Personen u. daß jeder von ihnen 20 thlr. zur Hin- und herreise bekämen.

Herr Baum. Lehmann.

Etiam, in flgden Stücken.

Herr Synd. Job.

Etiam.

Herr Hoffr. Keeß.

Etiam.

Herr Baum. Hohmann.

Etiam.

---

5) Den 21. Decembris 1722.

Diejenigen, so wegen des Cantorats zur probe aufs stellet werden sollten, wären lezthin denominiret, es hätt sich noch mehrere gemeldet, als der Capellmeister Graup in Darmstadt und Bach in Köthen, Jesch aber erkläre s daß er nicht mit informiren könne, der Merseburger b nochmahls ihn zur probe zu lassen,

Consl. Rolle, Kauffmann, auch Schotte sollen probe, insonderheit zum informiren zugelassen werden.

---

6) Den 15. January 1723.

Tit. Herr HoffR. und Bürgermeister D. Lange

Proponit, es habe sich der Capellmeister von Da stadt Hr. Graupner gemeldet und werde aufn Sonntag probe machen, der habe nun allendhalben ein gutes L wie unterschiedene Briefe auswiesen, nur wäre præcaut zu nehmen, daß er bey seinem Hoffe dimittiret wer könne, welches man ihm vermeldet, welcher iedoch, daß nicht fest verbunden sey, und was ihm zur mutation wege, sich erkläret, käme es nur darauf an, ob, wenn mit der probe wohl abliefe, ihm das Cantorat aufgetr werden auch ob man nicht vorher an den Herrn Land ten schreiben solle.

Tit. Herr Appell. Rath und Bürgermeister D. Plaz.

Er kenne H. Graupner zw. nicht special, iedoch mache er eine gute gestalt und schiene ein feiner Mann zu sein, glaube auch, daß er ein guter Musicus wäre, nur wäre dahin zu sehen, daß er auch mit der information in der Schule verrichte, lasse sich auch gefallen, daß man an des Herrn Landgr. von Hessen Hochw. Dpl. schreibe.

Tit. Herr Hoffr. und Bürgerm. D. Steger.

Er sei kein Musicus und beziehe sich auf des regierenden Herrn Bürgerm. judicium und was der Capellmeister von Dreßden von ihm geschrieben, man könne auch an den Herrn Landgrafen es gelangen lassen, auch die andern in der probe noch hören, inzwischen aber und bis er seine dimission erlanget, die Sache nicht in die 3 Räthe bringen, womit sich

H. Appellat. Rath D. Plaz

auch confirmiret.

Herr Stiffts R. D. Born.

Weil H. Graupner so ein gutes Lob habe, wie denn Kauffmann auch ihn besser als sich selbst halte, so reflectire er ebenfalls auf denselben, gebe zu überlegen, ob nicht die Thomas-Schüler dahin zu verbinden, daß wenn man sie brauche, sie möchten sich befinden, wo sie wollten, sie sich gebrauchen lassen wollten.

Herr D. Hölzel

Rolle solle Telemann übertreffen, und könne man ihn ebenfalls hören, adhærire H. StifftR. Borns voto und reflectiret auf Graupnern.

H. Baum. Wagner

votiret aus angezogenen ursachen auf Graupnern mit denen

angefügten conditionen, gebe zu überlegen, ob man Rollen und Bachen noch zur probe admittiren solle.

H. CammerR. Jöcher

giebt sein votum Graupnern mit obigen conditionen.

H. Baum. Lehmann

Etiam, Rolle werde als ein geschickter und gelehrter Mann gelobet.

Herr Baum. Kregel

Etiam, wäre zweifelhaft ob man noch mehr proben lassen machen solle.

Herr Synd. Job.

Er könne Graupnern nicht von Person es werde aber viel gutes von ihm gesprochen, wäre nur zweifelhaft, ob selbiger seine dimission so leicht erhalten werde, daher wohl gut seyn werde, daß man an Herrn Landgraf schreibe, wegen Rollens sey er ebenfalls zweifelhaft indem er zu Magdeburg sich aufhalte, mit der information wäre auch mit darauf zu sehen.

H. Baum. Hohmann

votiret ebenfalls auf Graupnern.

---

7) Den 9. Aprilis 1723.

Auf den man bei dem Cantorat reflexion genommen, nemlich Graupnern, könne seine dimission nicht erhalten, der Landgraf zu Hessen-Darmstadt, wolle ihn schlechterdings nicht dimittiren, sonst in Vorschlag der Capellmeister zu Cöthen Bach, Kauffmann zu Merseburg und Schotte alhier kommen, aber alle 3 würden zugleich nicht informiren können, bey Telemann habe man schon auf die Theilung reflectiret.

Herr Appellat. Rath Plaz.

Das letztere finde Er aus erheblichen Ursachen vor bedencklich, da man nun die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen, es sey von einem zu Pirna ehmahls viel gutes gesprochen worden.

Allhier bin weiter zu protocolliren gehindert ꝛc.

2.
Actenstücke, die Einführung des Cantors an der St. Thomas-Schule betreffend.

Concept*). An Hrn. Dr. Salomon Deylinger, P. P. Pfarrer und Superintendenten allhier zu Leipzig.

P. P.

Wir haben seinen eingeschickten Bericht,
Den Cantoren an der Schule zu St. Thomas allhier,
Johann Sebastian Bachen betreffend,
verlesen.

Nachdem nun die von ihm durch den Pastoren an der Kirche zu St. Thomas, Lic. Christian Weiße, beschehene An und Einweisung ermeldeten neuen Cantoris der Chur- fürstl. Sächs. Kirchen Ordnung und unsrer an ihn deswegen ergangnen Verordnung gemäß ist;

Alß hat es dabey sein Bewenden; im übrigen laßen wir auch geschehen, daß, dem gethanen Vorschlage nach, noch zur Zeit die Information desselben in der Schule dem Collega Tertio überlaßen werden möge, und begehren im Nahmen des Allerdurchlauchtigsten (folgen die Titel) wir hiemit an denselben, er wolle sich also danach achten. Machen wir demselben pp.

Datum Leipzig, den 22. Märzii 1724.

Die Verordneten des Chur- u. Fürstl. Consistorium's daselbst.

---

*) Acta des Raths zu Leipzig, VII. B. 117. Vol. II. Fol. 270. 271.

Fol. 271. **Registratura.**

Als aus dem löbl. Consistorio vorherstehende Verordnung ergangen und. E. E. Hochw. Rath nöthig befunden, deßfals mit dem Herrn Superintendenten zu communiciren.

So haben nach dem nur hierunter geschehnen Auftrage mich zu demselben begeben, vorhero aber aus unsern Schul Actis die Actus, da wohlgedachter Rath, die introduction derer Schuldiener allein verrichtet, extrahiret und selbige wohlvermeldetem Herrn Superintendenten vorgezeiget, welcher darwieder nichts zu erinnern fand und sich blos auf die ehemalige Consistorial Verordnung, so an ihn ergangen, bezog, der Er nachzuleben verbunden gewesen, Er könne aber E. E. Rath nicht verdenken, daß derselbe sich bei seinen juribus zu erhalten suche, Ihm werde es gleichviel seyn, wie es ausgemachet werde, daß Er wegen des vorgegangnen Bericht erstattet, darzu habe er aus dem Consistorio selbst Veranlassung bekommen, könne ein Mittel, wie die Sache am füglichsten zu tractiren und einzurichten erfunden werde, würde er es sich ganz wohl gefallen lassen.

Actum den 12. Aprilis 1724.

Carl Friedrich Manser.
Ober Stadt Schreiber.

3.

Beschreibung der grossen und kleinen Orgel in der St. Thomas Kirche.*)

Auff dem Schüler Chor ist an der Abendwand die grosse Orgel, welche Anno 1525 von dem Guthe die Eiche genanndt, besage unterschiedener Jahrbücher nach Leipzig verkauft worden angebaut. Dieses Orgelwerk ist, besage der daran stehenden Jahrzahl, 1601 und wiederum 1670 renoviret und mit einer neuer Baß Stimmen und Brustwerk vermehret worden. Daß also heut zu Tage diese Orgel nachgesetzte 35 Stimmen hält.

Im Oberwerke sind 9 Stimmen.

1. Principal	16	Fuß
2. Principal	8	„
3. Quinta dena	16	„
4. Octava	4	„
5. Quinta	3	„
6. Superoctava	2	„
7. Spiel Pfeife	8	„
8. Sesqui altera gedoppelt		
9. Mixtur 6. 8 bis 10fach.		

In der Brust 9 Stimmen.

1. Grobgedackt	8	Fuß
2. Principal	4	„
3. Nachthorn	4	„
4. Nasal	3	„
5. Gemßhorn	2	„
6. Zimbel		2fach
7. Sesqui altera		
8. Regal	8	Fuß
9. Geigen-Regal.	4	„

*) Leipzig. Chronik-Buch III. Kap. 6. S. 110. 111.

Im Rück-Positiv 12 Stimmen.

1. Principal	8	Fuß
2. Quinta dena	8	„
3. lieblich gedacktes	8	„
4. klein gedacktes	4	„
5. Traversa	4	„
6. Violin	2	„
7. Rauschquinta gedoppelt		
8. Mixtur	4fach	
9. Spitzflöt	4	Fuß
10. Schallflöt	1	„
11. Krumbhorn	16	„
12. Trommet	8	„

Im Pedal 5 Stimmen.

1. Sub-Bass von Metall	16 F.	
2. Posaunen-Baß	16 F.	Die corpora sind von verzinntem Bleche.
3. Trommeten-B.	8 „	
4. Schalmeyen-B.	4 „	
5. Cornet	3 „	

Tremulant, Vogelgesang, Zimbelstern, und zu jeder Lade ist ein Sperr-Ventil, hat 3 Manual Clavier und 1 Pedal, und noch zur Zeit 10 Blaß-Bälge. Besagter Orgel gegen über ist über dem Altar Chor an der Morgenwand die kleine Orgel benebenst einer Emporkirche, darauff an hohen Festen geschlagen und musiciret wird. Dieses Orgelwerck ist Anno 1489 verfertiget, nach der Zeit 1511 (Wie dieses der Thomaner Mönch Seslach in seinen Annalibus bezeuget, wenn er also schreibet: Magnum Organum ap. S. Thomae in Lipz a Mgr. Prlasio reformatum est, cui dedimus 500 fl. A. 1511) und endlichen 1693 im Maymonat, nachdem man sie das Jahr zuvor, wie in den Jahrbüchern f. 562 gedacht, an dem Ort wo sie anjetzo stehet, geschafft, renoviret und illuminiret worden, besage dieser Schrifft, so sich unter bemeldeter Orgel befindet:

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Zebaoth.
Fol. 1489 R. 1639.

Es hält dasselbige 21 Register.

Im Oberwerke sind zu finden 7 Stimmen, als:

1. Principal 8 Fuß
2. Gedackt 8 „
3. Quinta dena 8 „
4. Octava 4 „
5. Rauschquinta 3 u. 2 „
6. Mixtur 4, 5, 6, 8 biß 10fach
7. Zimbeln 2fach

In der Brust sind befindlich 3 Stimmen, als:

1. Trichter-Regal 8 Fuß
2. Suffldth 1 „
3. Spitzflöth 2 „

Im Rück-Positiv 8 St

1. Principal
2. lieblich Gedackt
3. Hollflöth
4. Nasal
5. Octava
6. Sesqui altera gedo
7. Vulcian
8. Trommet

Im Pedal.

1. Sub Bass von Holz
2. Fagott Baß
3. Trommet Baß

Tremulant, umlaufende Zimbel-Stern, zu jed ein Sperr-Ventil mit 6 Bälgen.

4.

Text zur Geburtstags Cantate für Friedrich August II.

Den 12. May 1727.

Aria tutti.

Entfernet euch, ihr heitern Sterne!
Des Landes Sonne geht uns auf,
Die Gluth der Himmel reinsten Flammen,
So von Augustens Augen stammen,
Verdunkelt euch und hemmet euren Lauff. da Capo.

Recit. Philacis.

Großmächtigster August,
Du Wunder dieser Zeiten,
Sarmatiens und Sachsens schönste Lust,
Der Schimmer Deiner Helden-Crone.
Ja Deines Purpurs Glanz und Pracht,
So alle Welt erstaunend macht,
Erregt in mir die reinsten Triebe
Der zärtesten, doch stärksten Liebe.
Die Großmuth, so vor mich mit Adlers-Augen wacht
Ja mich mit Liebe, wie mit Strömen tränket,
Ists, die mein Herze zu Dir lenket.
Nimm Deiner Augen Heldenstrahl anjetzt zurück
Und laß dafür mich Deinen Gnadenblick
Aufs innigste vergnügen.

Aria.

Die Quellen pflegt man ja zu krönen
Drum darf ich nicht mit meinen Söhnen
Dir Deine hohen Gaben zieren,
Den Ruhm der Dankbarkeit verlieren.

Arioso.

Laß, mächtiger August, laß großer König, zu,
Daß ich bei stiller Nacht, bei Deiner süßen Ruh

Ein Abendopfer darf zu Deinem Throne bringen,
Und meinen schwachen Arm um Deine Füße schlingen.

Apollo.

Dies große Fest ließ vor den Jahr
Zu Deines trauten Flemmings höchsten Freuden,
Als nun der Tag bereits verflossen war,
Des Tages Licht nicht aus den Augen scheiden.
Es mußte selbst die dunkle Nacht
Durch der von fern anher geworfnen Strahlen Macht
Zum hellen Mittags-Lichte werden.
Nun aber, da Du, höchste Landes-Sonne
Zur Allgemeinen Wonne
Des Scepters Pracht uns gegenwärtig weist,
Muß man nothwendig auf der Erden
Der Götter Paradieß den schönsten Himmel sehn.

Aria.

Augustens Gegenwart, Augustens Lust-Revier
Zieht man mit allem Recht dem schönsten Himmel für.
Sein Anblick kann uns theils ergötzen,
Theils aber in Verwundrung setzen. **da Capo.**
Voraus da dieses Fest
Den hellen Glanz vor Deiner Majestät,
Die selbiges nach größter Kümmerniß
Der armen Philaris
Nun mit gestärkter Kraft begeht,
Verjüngter und vollkommner sehen läßt.
Drum höret man, durchlauchtigster August,
Auf meinem Helicon
Der Harmonie entzückende Gewalt.
In lieblicher Gestalt,
Den Freudenvollen Jubelton.

Duetto. Philaris. Apollo.

Seyd zu tausendmal willkommen,
Schönste Stunden, seyd geküßt,
Denn Aurorens Purpurlicht
Muß euch allen Vorzug laßen,
Und geschähe dieses nicht,
Vor euch endlich gar erblaßen. **da Capo.**

Ich selbsten bin entzückt und weiß nicht, wie mir ist,
Das Blut, das sich in allen Adern reget,
Hat Seel und Geist
Zugleich beweget.

Mars.

Was untersteht ihr euch,
Verwegne Castalinnen,
Der Crone von dem Reich,
Dem allertheuersten Landesvater,
Vor dem der Elb- und Weichselfluß
Die Wellen niederlegen muß,
Durch eure schwachen Saiten
Ein Opfer zu bereiten?
O unverschämt Beginnen!

Philaris.

Laß mich nur nicht so unhold an,
Ich habe nichts, als meine Pflicht gethan.
Die Quelle meiner Freuden,
Der Ursprung meiner Lust,
Ist Dir ja wohl bewußt
Es ist ja selbst Dein mächtiger August.

Mars.

O unverschämt Beginnen!
Du möchtest gleich Amphions Wundergaben
Im Ueberfluße haben,
So solltest doch des weisen Pindus Höhen
So viel verstehen,
Daß unsres Königs Heldenmuth und seiner Gottheit Schein
Viel höher will verehret sein.

Aria.

Helden, die wie Cäsar fechten,
Muß man Lorbeerkränze flechten
Und Augustens Wunderhand,
Welcher selbst die Löwen weichen
Fordert solches Siegeszeichen
Auch von seinem Sachsenland. da Capo.
Entweichet, weil noch seine Langmuth währt,
Damit nicht seine Macht und seiner Hoheit Blitz



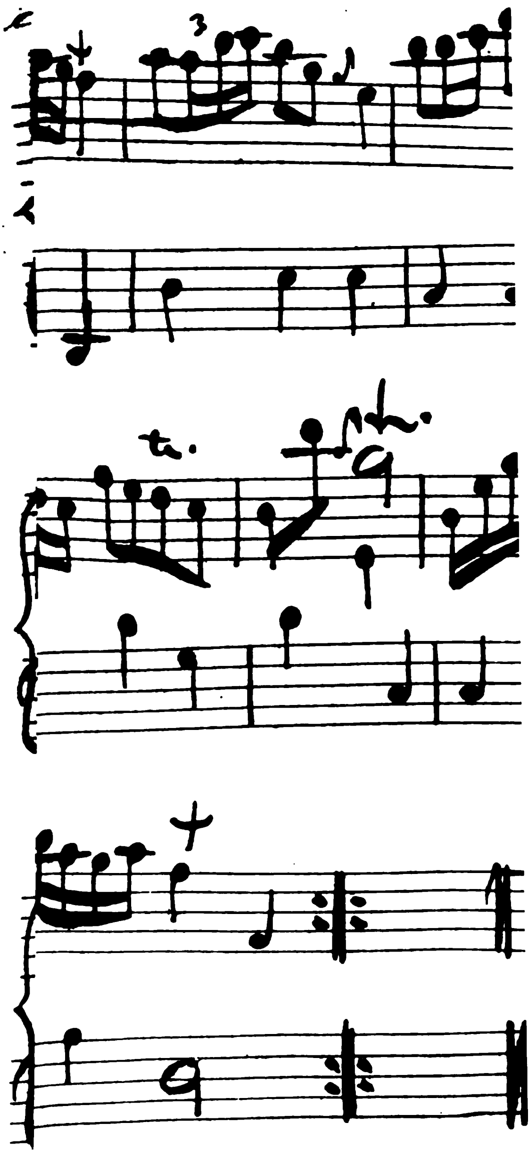




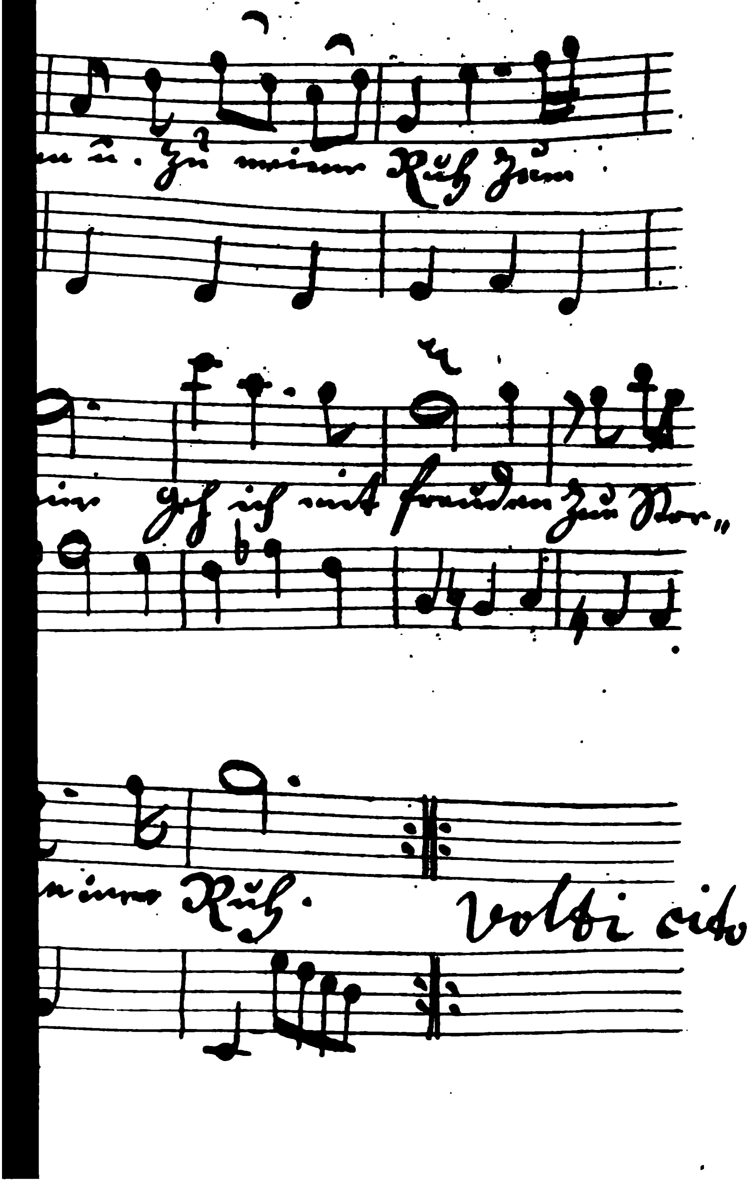




(Berlin, Ferd: Schneider.)



(Berlin, Ferd S


zu meiner Ruh zum
geh ich mit Freuden zur Ruh
Ruh.
volti cito






Da Capo.



(Berlin, Ferd. Schneider.)



Johann Sebastian Bach

von

C. H. Bitter.

Zweiter Band.

Berlin 1865.
Ferdinand Schneider.
(Matthäikirchstraße 24.)

Inhalt
des zweiten Bandes.

Anhang II.

enthaltend:

Fortsetzung der Lebens-Geschichte bis 1734.

Wir haben am Schlusse des ersten Theils unserer Lebens-Beschreibung die Passions-Musiken, welche die Nachwelt dem großen Meister verdankt, einer näheren Betrachtung unterzogen.

Wenden wir uns von der Betrachtung derselben zu dem Leben und übrigen Schaffen Bachs zurück, so finden wir ihn wiederum mit der Composition einer Trauer-Cantate beschäftigt. Das Jahr 1728 hatte dem Leben seines früheren Beschützers und Freundes, des Herzogs Leopold von Anhalt-Cöthen unerwartet und plötzlich ein Ziel gesetzt.*) Bach, obschon seit Jahren aus dessen Dienste ausgeschieden, konnte doch nicht ohne tiefes Ergriffensein das Ableben eines Mannes vernehmen, dessen wohlwollender und aufgeklärter Geist ihn durch die schönsten Jahre seines Lebens begleitet, der dessen reiche Blüthen zu goldner Frucht hatte heranreifen sehen.

Seine Empfindung ließ er in einer Trauermusik ausströmen, deren Text ihm der vielfach genannte und bekannte Dichter Picander in 4 Abtheilungen mit dem An-

*) F. Leopold starb am 17. November des genannten Jahres.

sange: „Klagt, Kinder, klagt es aller Welten" verfertigt hatte.*)

Diese Musik soll, wie Forkel meldet, insbesondere zahlreiche Doppelchöre von ungemeiner Pracht und von dem rührendsten Ausdrucke enthalten haben. Bach begab sich im Jahre 1729 selbst nach Cöthen, um die Aufführung zu leiten, und so dem fürstlichen Todten das letzte Weih-Opfer des Dankes und persönlicher treuer Anhänglichkeit zu bringen. Leider ist diese Cantate, deren Autograph sich in Forkels Nachlaß befunden hat, wie so viele Werke des großen Meisters verloren gegangen. Wenn sie der Trauer-Cantate für die Königin Christiane Eberhardine nur einigermaßen gleichkommt, so kann ihr Verlust nicht lebhaft genug beklagt werden. Hoffen wir, daß sie in irgend einem verstaubten Winkel verborgen der Auferstehung warte, die ihr dermaleinst ein glücklicher Zufall vorbehalten hat. Doch ist die Besorgniß nicht abzuweisen, daß die Blätter, auf denen dies kostbare Werk verzeichnet gewesen, in unedlen Zwecken vernichtet sein könnten.

In jedem Falle muß es in Erstaunen versetzen und giebt ein neues Zeugniß von der riesenhaften Productionsfähigkeit dieses seltenen Mannes, daß er fast gleichzeitig mit jener Trauer-Cantate und dem großen Passionswerk eine solche Arbeit herzustellen im Stande gewesen ist.

Ein anderer Todesfall, der in das Jahr 1729 fiel, wirkte in mehr directer Weise auf Bachs Lebensstellung ein. Es war dies der Tod des Rectors der Thomana und Professors Johann Heinrich Ernesti, zu dessen

*) S. Picanders Gedichte. Th. 3. S. 189.

Begräbnißfeier er die schöne doppelchörige Motette „der Geist hilft unserer Schwachheit auf" componirte und aufführen ließ.

An Ernestis Stelle trat im Jahre 1730 am 8. September Johann Matthias Gesner, einer der ausgezeichnetsten Philologen jener Zeit, bis dahin Rector des Gymnasiums zu Anspach,*) ein Mann, dessen sittlicher Ernst, verbunden mit tiefer wissenschaftlicher Bildung wesentlich dazu beigetragen hat, die Thomas-Schule jener Stufe der Vollkommenheit entgegen zu führen, auf der sie weiterhin gestanden hat. Von liebenswürdigem Character, hat er sich als ein wahrer und bleibender Freund unsres Meisters bewährt, dessen Streben und Sorgen er in vollem Verständniß der Kunst und in Uebereinstimmung mit dem Grundgedanken der Thomana zu unterstützen wußte.

Im Allgemeinen war es ein schwer zu beseitigender Uebelstand gewesen, daß die Cantoren der Anstalt mit den Rectoren derselben meist in einem unfreundlichen, oft schroffen Verhältniß gestanden hatten. Wohl mochte es schwer gewesen sein, das künstlerische Element, das in der Thomas-Schule seine so ausgesprochene Berechtigung hatte, mit dem steifen Schulzwang und mit den nothwendigen wissenschaftlichen Bestrebungen der übrigen Lehrer in völliger Uebereinstimmung zu erhalten. Daß eintretende Differenzen sich zuerst in dem Verhältniß des Cantors zum Rector aussprechen mußten, war natürlich. Wie dies

*) Gesner war im Jahre 1691 in Roth bei Anspach geboren und folgte 1734 einem Ruf nach Göttingen, wo er am 3. August 1761 gestorben ist.

sich zwischen Bach und J. W. Ernesti gestaltet hatte, schwer zu sagen. Doch ist nicht bekannt, daß sie mit ei ander in Unfrieden gelebt hätten. Das Kirchenbuch der Th mas-Kirche*) ergiebt, daß Ernestis Frau, Regina Mari am 27. Februar 1724, also ein Jahr nach dem Amts Antritt Bachs bei dessen Söhnlein Gottfried Hein rich Pathin gewesen. — Dies und der Umstand, daß Bac für ihn bei seinem Ableben die oben bezeichnete Trauer Motette componirt hat, würde auf ein freundschaftlich collegialisches Zusammenleben schließen lassen. Mit Ges ner lebte er in den besten Verhältnissen. Es ist bereit im ersten Bande der Lobrede Erwähnung geschehen, di Gesner seinem Freunde und ehemaligen Collegen in einer seiner späteren Werke gewidmet hat. Ihm hatte Ba eine Geburtstags-Cantate componirt und während sein Rectorats schweigen die Klagen, die, wie wir sehen we den, über Schroffheit, Abweichung von den Schulgeset und gegenseitige Eingriffe späterhin nicht gefehlt haben.

So wäre denn dies Jahr ein solches guter Vorbede tung für Bach gewesen, wenn nicht schon vorher ma cherlei Uebelstände in seinem Lehramt zu ernstlichen Ve wickelungen geführt hätten.

Ehe wir zu diesen übergehen, sei es erlaubt, eine anderen Ereignisses zu gedenken, welches das Jahr de Aufführung der Matthäus-Passion bemerkenswerth gemac hat, und das an dem, von seiner Kunst so erfüllten Man gewiß nicht ohne empfindliche Berührung vorübergega gen ist.

*) fol. 302.

Im Juni dieses Jahres nämlich war Händel auf seiner Rückreise von Italien nach England wiederum nach Halle gekommen. Er besuchte dort seine achtundsiebzigjährige, vor Kurzem vom Schlage getroffene, erblindete Mutter. Auch jetzt mochte Bach, der dem ruhmvollen Entwickelungsgange des großen Kunstgenossen mit aufmerksamem Interesse gefolgt war, die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, diesen persönlich kennen zu lernen. Daß er krank war und Leipzig nicht verlassen konnte, hinderte ihn nicht, seinerseits die geeigneten Schritte zu thun. Er sandte seinen ältesten Sohn Friedemann nach Halle, um Händel zu einem Besuche in Leipzig einzuladen. Aber auch dieses Mal hatten seine Bemühungen keinen Erfolg. Händel bedauerte, daß er der Einladung Bachs keine Folge leisten könne und reiste bald darauf ab. Wenn man die Art und Weise in Erwägung zieht, in welcher im Jahre 1719 Bachs erste Schritte, diesen großen Tonsetzer kennen zu lernen, gescheitert waren (s. B. 1. S. 118 ff.), so wird man in der That versucht, an eine Absichtlichkeit von Händels Seite zu glauben. Chrysander (s. Bd. II. S. 232) entschuldigt dessen Verfahren damit, daß er durch den Zustand seiner Mutter sehr bedrückt gewesen und seine Geschäfte ihn außerdem nach England gerufen hätten. Er weist nach, daß Händel in großer Eile Hannover und Hamburg passirt, hier nicht einmal Kaiser und Mattheson gesehen habe und vermuthet, daß, als Friedemann Bach in Halle angekommen, der Tag der Abreise schon festgesetzt gewesen sei. Chrysander glaubt daher, daß Händels Entschuldigung nicht die bloße Form ausweichender Höflichkeit gehabt habe. Freilich ist nirgend eine Andeutung

darüber zu finden, daß Händel über die Unmöglichkeit, der Einladung Bach's Folge leisten zu können, ein Bedauern an den Tag gelegt hätte. Dennoch möchten wir nur ungern eine Absicht von seiner Seite vermuthen. Wenn aber Chrysander sagt: „daß beide Männer zu keiner passenderen Zeit sich hätten die Hände reichen können, da ja auch Bach nunmehr in seinem Kreise geehrt, groß und beglückt dagestanden habe", so hat er hierin an sich zwar vollkommen Recht. Indeß wird doch dazu bemerkt werden müssen, daß wenn gleich Händel früher als Bach eine äußerlich hervortretende Stellung erreicht und einen ruhmvollen Namen gewonnen hatte, doch auch Bach schon im Jahre 1719, bei Händel's erster Anwesenheit in Halle ihm vollkommen ebenbürtig hätte an die Seite treten können. Denn, wie verschieden der Bildungs-Gang beider Männer auch gewesen sein mag, Bach hatte schon zu jener Zeit, wie wir hinreichend gesehen haben, als der erste Klavier- und Orgelspieler der Welt, als großer Tonsetzer und als Kapellmeister und Freund des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen eine Stellung eingenommen, in welcher er vor seinem ausgezeichneten Kunstgenossen in keiner Weise in die zweite Reihe zu treten genöthigt gewesen wäre.

An sich hätte die Begegnung zweier so großer Tonsetzer und Orgel-Virtuosen für ihre Zeit und Umgebung ein großes Interesse erwecken müssen. Vielleicht, daß es Bach darum zu thun war, über mancherlei Fragen der in so glänzender Entwickelung sich erhebenden Tonkunst Händel's Meinung und Rath zu erhalten.

Ob die Zusammenkunft beider Männer in dieser Be-

ziehung von Folgen gewesen sein würde, steht jedenfalls dahin. Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus angesehen ist das Fehlschlagen der Bemühungen Bach's, wie sehr man dasselbe bedauern mag, für die Stellung beider Männer zu ihrer Zeit und zur Nachwelt nicht gerade als wesentlich entscheidend zu betrachten.

Das schöne, edle Bild, welches wir uns von Händel zu machen gewohnt sind, erscheint unter diesen Betrachtungen in einem weniger strahlenden Lichte. Wenn aber Hilgenfeld (S. 32) glaubt, daß Händels zurückhaltendes Wesen gegen das offene und freundliche Entgegenkommen Bachs dadurch hervorgerufen worden sei, daß er seine künstlerische Eigenliebe durch den außerordentlichen Ruhm desselben verletzt gefühlt habe, so fehlt es für eine solche Voraussetzung wohl an bezeichnenden und sicheren Grundlagen. Händels Natur war schroff; nicht durch Rücksichten irgend welcher Art ließ er sich leiten. Der Besuch in Leipzig paßte ihm nicht und er mag wohl auch von dem Cantor an der Thomas-Schule daselbst weniger groß gedacht haben, als dieser es erwarten durfte und verdient hatte.

In jedem Falle ziehen wir vor, uns der Auffassung Chrysanders anzuschließen, welcher das Ausweichen Händels mit äußeren Umständen zu rechtfertigen sucht, die zu vermeiden nicht in seiner Macht gelegen haben.

So zwischen Ausübung seiner Pflichten für Kirche und Schule, zwischen der Uebung seiner Kunst, der Unterweisung seiner Schüler und den häuslichen Erlebnissen würde das Leben des großen Mannes, selten durch außergewöhnliche Begebenheiten nach außen getragen, in ruhigem

Strome dahin geflossen sein, wenn nicht ein offenbarer Conflict zwischen seiner künstlerischen Natur, seinem großen emporstrebenden Geiste und den kleineren Pflichten bestanden hätte, deren Erfüllung er doch einmal übernommen hatte und in deren Ausübung ein Theil des von ihm erwählten Lebensberufs lag.

Freilich war schon in einer seiner früheren Amts-Perioden das Bestreben, eine „regulirte Kirchenmusik" zu schaffen, sein vornehmster Gedanke gewesen. Es war weder zu verlangen, noch zu erwarten, daß er jetzt, wo er im Stande war und mit der ihm eigenthümlichen charactervollen Energie begonnen hatte, diesen Gedanken zu verwirklichen, sich durch kleinliche Nebengeschäfte werde zurückhalten lassen, an seiner Durchführung zu arbeiten.

So mag es denn gekommen sein, daß in seinem Schuldienste manches nicht geschah, was vielleicht hätte geschehen sollen und daß etwaigen Bemerkungen gegenüber sein Wesen nicht besonders zuvorkommender Natur war.

Bach fand sein Lebenselement eben vorzugsweise in seinem kirchlichen Amte, in der Composition der Kirchenstücke, in der Leitung der Kirchenmusik und in der Unterweisung seiner Schüler. Den Unterricht in der Thomasschule hatte er, wie wir gesehen haben, von vorn herein einem Substituten übertragen. Es scheint aber, daß dieser hierzu wenig geeignet war oder sich der Sache nicht so annahm, wie er dies hätte thun sollen. Auch scheint Bach selbst im Drange seiner oft so überlasteten Lage die Singübungen der Schüler nicht immer mit Pünktlichkeit geleitet zu haben, kleinerer und unwesentlicherer Abweichungen von der Schulordnung nicht zu gedenken.

Im Bewußtsein seines höheren Strebens und der Erfüllung weitergreifender Pflichten, die er für die Kirche zu haben glaubte, scheint er den an ihn ergangenen Anfragen, Weisungen und Aufforderungen zur Rechtfertigung jenes abweisende Stillschweigen entgegengesetzt zu haben, welches so wenig genügend ist, ausgleichend und versöhnend zu wirken.

So entstanden Mißverhältnisse, welche nach und nach einen ernsten Character annahmen. Ernesti war gestorben, ein Rector, der geeignet gewesen wäre, vermittelnd einzutreten, noch nicht ernannt.

Da brach denn bei der ersten Gelegenheit der Zorn der Schuldeputation des Raths in lichten Flammen aus. In der Sitzung vom 21. August kam es zu heftigen Klagen und Beschwerden über den Cantor.*)

„Den 2. August 1730

ꝛc. ꝛc.

Die Thomas-Schule sei vielmahl in deliberation gewesen. Die Risse und Anschläge wären vorhanden, es würden aber selbige weiter zu untersuchen sein, wobei noch zu gedenken, daß als der Cantor anherokommen, er wegen der information dispensation erhalten, die Verrichtungen habe M. Petzold schlecht genug verwaltet, tertia und quarta classis sey seminarium totius scholae, folglich ein tüchtiges subjectum selbigen vorzusetzen sey. Der Cantor möge eine derer Classen besorgen, es habe derselbe sich nicht so, wie es seyn sollte, aufgeführet (not. ohne Vorwissen des Reg. Hrn. Bürgermeisters einen

*) Protok. Buch v. 1725—1730. VIII. 60b. fol. 310.

Chor-Schüler aufs Land geschicket, ohne genommenen Urlaub verreiset ꝛc.), welches ihm zu verweisen und er zu admoniren seye, voritzo habe man zu überlegen, ob man nicht obige Claßen mit einer anderen Person versorgen wolle, M. Kriegel solle ein guter Mensch seyn, und würde man darüber zu resolviren haben.

Herr Hofrath Lange. Es sey alles wahr, was wider den Cantor erinnert worden, und könne man ihn admoniren und durch M. Krieglern die Besetzung thun.

Herr Hofrath Steger, es thue der Cantor nicht allein nichts, sondern wolle sich auch diesfalls nicht erklären, halte die Singestunden nicht, es kämen auch andere Beschwerden dazu, änderung würde nöthig seyn, es müße doch einmal brechen, laße sich also gefallen, daß eine andere Einrichtung gemachet werde.

Herr Stiffts Rath Born adhäriret obigen Votis.

Hr. Dr. Hölzel Etiam.

hier wurde resolviret, dem Cantor die Besoldung zu verkümmern.

Hr. Baumeister D. Pelfner Etiam.

Hr. Baumeister Kregel, Etiam.

Hr. Synd. Job Etiam, weil der Cantor incorrigibel sey.

Hr. Baumeister Sieber Etiam.

Hr. Baumeister Winkler Etiam.

Hr. Baumeister Hofman Etiam.

Ego, Etiam.

gez. C. Fr. Manser,
Ober Stadtschreiber.

Gewiß war der, übrigens zur Hälfte aus Baumeistern bestehende Rath im Recht gewesen, wegen Vernachlässigung der Pflichten, welche dem Cantor für die Thomas-Schule oblagen, Rechenschaft zu fordern, und gewiß hätte Bach diese nicht von der Hand weisen sollen. Doch stand dem seine Künstler-Natur, die Eigenwilligkeit seines Wesens, der Stolz des Bewußtseins entgegen, daß er eben gethan habe, was nach seiner Auffassung zu thun möglich war.

Daß der Rath seinerseits ohne Weiteres befugt gewesen wäre, dem Cantor die Besoldung, auf die ihm vocations-mäßig ein Recht zustand, im Wege eines administrativen Beschlusses „zu verkümmern", dürfte gerechterweise in Zweifel zu ziehen sein. Daß man Bach für „incorrigibel" erklärte, ihn, den Gesner, sein nächster Dienst-Vorgesetzter später so sehr hoch gestellt hat, erscheint in jedem Falle bemerkenswerth. Mit welch eigenthümlicher Verwunderung aber lesen wir jetzt die Namen jener Männer, die damals zu Gericht gesessen haben über dem großen Meister, und von denen Keiner es vermocht hat, in dem so vielfach angegriffenen Cantor den bewunderungswürdigen Mann zu erkennen, der so hoch über dem Niveau des Gewöhnlichen stand, von denen keiner der herrlichen Tonwerke gedachte, die er seit 7 Jahren seinen Mitbürgern sonntäglich zur Ehre Gottes vorführte. Wohl mochte sein Sinn stolz und sein Character, wenn er nicht richtig behandelt wurde, schroff sein. Doch, meinen wir, hätte der Rath und seine Organe Größe und Scharfblick genug haben sollen, um den edlen Kern in der hie und da vielleicht rauhen Schaale zu er-

kennen. War, was dort verhandelt worden war, ohne Zweifel der strengen Pflicht-Erfüllung entsprechend, die das Amt von den Rathsherren forderte, so zeigt sich doch auch nebenbei nicht undeutlich die verletzte Eitelkeit der Herren von der Schul-Deputation. Der Cantor, ihr Untergebner, der kleine Beamte hatte es gewagt, ihrer Autorität gegenüber sein Haupt nicht zu beugen. Er hatte seine erhabnen Weihe-Gesänge zum Preise des höchsten Gottes fort und fort erschallen lassen, ja er hatte vielleicht mit dem stolzen Lächeln, das in seinem so viel später gemalten Bilde sich so treffend ausdrückt, das Haupt erhoben, als man ihm die drohenden Anzeichen mitgetheilt hatte. Dies durfte nicht ungestraft hingehen.

Mehr als hundert Jahre haben seitdem ihren Kreislauf abgerollt. Sie ruhen alle in ihrer dunklen Zelle, und nur die Größe und Herrlichkeit des von ihnen bestraften Cantors hat es vermocht, ihre Namen aus verstaubten Pergament-Bänden wieder an das Licht zu ziehen.

Wie Bach sich diesem Strafbeschluß gegenüber innerlich verhalten, darüber vermögen wir leider nicht Auskunft zu geben. Wir werden weiterhin Gelegenheit haben zu sehen, daß er sich über Kürzung der ihm zukommenden Einkünfte beschwert hat, und es ist wahrscheinlich, daß die Folgen des obigen Protokolls hiemit gemeint waren. Einstweilen antwortete er dem Rath zu Leipzig in einer sehr eigenthümlichen, weit abspringenden und doch treffenden und charactervollen Weise.

Es war in demselben Monat desselben Jahres, in welchem er jenen merkwürdigen Bericht abfaßte, in dem er, nicht über Gehalts-Verkümmerung, sondern darüber

Beschwerde erhob, daß der Rath zu Leipzig die Kirchenmusik herunter kommen lasse, die Mittel für dieselbe ungebührlich einschränke.

Unzweifelhaft findet zwischen diesem Bericht und jener, kaum einige Wochen alten Strafverfügung ein innerer Zusammenhang statt, vermöge dessen wir eben Bach in jener stolzen Größe erblicken, die dem wahren Künstler, dem edlen Character geziemt, ihn weit heraushebt über die Alltäglichkeiten des Lebens, dessen fluthende Wogen zwar um ihn herumbrausen, durch deren Schwanken und Schwellen er aber, den festen Blick nach den Sternen gerichtet, unbeirrt hindurchschifft.

Die Kirchenmusik, deren Vorbereitung und Ausübung statutenmäßig einen Hauptzweck der Thomas-Schule bildete, war nicht in zureichender Weise unterstützt worden. Die Kunst stellte unabweisbar ihre ganz bestimmten Forderungen, und der Rath zu Leipzig war die einzige Behörde, welche im Stande war, diesem Genüge zu verschaffen, soweit die Bedürfnisse das in der Anstalt selbst enthaltene Maß der Leistungen überschritten.

Bach trat daher an denselben Rath, der ihn so eben so hart gestraft, für incorrigibel erklärt hatte, mit einem ausführlichen Berichte heran.

Es ist dies jenes merkwürdige Document, welches, aus seiner eigenen Feder stammend, uns einen Blick in die Zusammenhänge gewährt, in denen sein Character, sein Wirken und sein Handeln sich zu bewegen hatten.

Seit einer Reihe von Jahren hatte er hinreichende Gelegenheit gehabt, die Bedingungen kennen zu lernen, unter denen er etwas Tüchtiges zu leisten im Stande sein

würde, und die Mängel zu beurtheilen, welche in den ihm zu Gebote stehenden Mitteln sich zeigten.

Kleinigkeiten von sich weisend, in den Formen des Dienstes unbehilflich und schroff, hielt er die großen Gesichtspunkte, welche ihm die Stelle an der Thomas-Schule hatten erwünscht erscheinen lassen, fest im Auge.

Bei Gelegenheit der Besprechung der Cantaten sahen wir, daß die Kirchenwerke Bachs, offenbar der weithin überwiegende und wichtigste Theil seines Schaffens, wie sehr sie in ihrer Weise von Bedeutung sein und einem groß angelegten Plane angehören mochten, doch zur eigenen Zeit des Meisters über den engen Kreis localer Bedeutung nicht hinausreichten, zum großen Theil kaum mehr als einmal dem Publikum dargeboten, dann auf eine lange Reihe von Jahren zurückgelegt wurden.

Bach selbst scheint nicht an die Möglichkeit einer weiteren Verbreitung derselben gedacht zu haben. Mindestens finden wir, während er doch für die Verbreitung einiger seiner Instrumentalwerke gesorgt hat, keine Anzeichen, welche (wenn wir etwa von dem Torendruck seiner ersten in Mühlhausen gesetzten Cantate absehen) darauf hindeuteten, daß er seine großen kirchlichen Tonwerke über den Kreis der ihm anvertrauten Beziehungen hinaus habe wollen bekannt werden lassen. Wiewohl er weit hinausgeschritten war über die bescheidenen Grenzen, in welchen seine Vorfahren und Verwandten sich bewegt hatten, so lag doch genug von ihrem einfachen Sinn in ihm, um mit dem, was er geschaffen, in vollständigster Anspruchslosigkeit zurückzuhalten. Zur Ehre Gottes, nicht um äußeren Ruhm zu suchen, hatte er gearbeitet.

Aber die Ausführung sollte eine würdige, dem hohen
reben und dem Zwecke der Schöpfung entsprechende
n. Gleichviel ob von ihm oder wo sonst herrührend
langte er eine gewisse Vollkommenheit in der Execu-
n der Kirchenmusiken, ohne darum Unerreichbares be-
sprechen zu wollen. So zeigte er dem Rath zu Leip-
zugleich, wofür er da war und wofür er sich hielt.
Er schrieb deshalb an ihn:

„Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohl-
stallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreifflichen
edenken von dem Verfall derselben."*)

Zu einer wohlbestellten Kirchen Music gehören Voca-
ten und Instrumentisten.

Die Vocalisten werden hiesiges Ohrts von denen
homas Schülern formiret, und zwar von vier Sorten,
s Discantisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten.

So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es
ch gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Voca-
sten wiederum in 2erley Sorten eingetheilet werden als:
Concertisten und Ripienisten.

Derer Concertisten sind ordinaire 4.; auch wohl 5,
, 7 biß 8; so man neml. per Choros musiciren will.

Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn,
nemlich zu jeder Stimme zwei.

Die Instrumentisten werden auch in verschiedene Ar-
then eingetheilet, als: Violisten, Hautboisten, Fleuteni-
sten, Trompetter und Paucker. NB. Zu denen Violisten
gehören auch die, so die Violen, Violoncelli und Vio-
lons spielen.

*) Raths-Acten zu Leipzig. VII. Band Nro. 31.

Die Anzahl derer Alumnorum Thomanae Scholae 55. Diese 55 werden eingetheilet in 4 Chöre, nach nen 4 Kirchen, worinne sie theils musiciren, theils n tetten und theils Chorale singen müssen. In denen Kirchen, als zu S. Thomä, S. Nicolai und der Ne Kirche müssen die Schüler alle musicalisch seyn. In Peters-Kirche kömmt der Ausschuß, nemlich die, so k Music verstehen, sondern nur nothdürfftig einen Cho singen können.

Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigsten Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen und eben so Bassisten, damit, so etwa einer unpaß wird (wie de sehr offte geschiehet, und besonders bey itziger Jahresz da die recepte, so von dem Schul Medico in die A theke verschrieben werden, es ausweisen müssen) wen stens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kann. (! Wie wohle es noch besser, wenn der Coetus so beschaf wäre, daß man zu ieder Stimme 4 subjecta nehm und also ieden Chor mit 16 Persohnen bestellen könt

Machet demnach der numerus, so Musicam verste müssen, 36 Persohnen aus.

Die Instrumental Music bestehet aus folgenden St men; als:

2 auch wohl 3 zur	Violino 1
2 biß 3 zur	Violino 2
2 zur	Viola 1.
2 zur	Viola 2.
2 zum	Violonce
1 zum	Violon.

2 auch wohl nach Beschaffenheit 3 zu denen	. . . . . .	Hautbois.
1 auch 2 zum	. . . . .	Basson.
3 zu denen	. . . . . .	Trompetten.
1 zu denen	. . . . . .	Paucken.

Summa 18 Persohnen wenigstens zur Instrumental Music.

NB. Füget sichs, daß das Kirchen Stück auch mit Flöten (sie seynd nun à bec oder Traversieri) componiret ist (wie denn sehr offt zur Abwechselung geschiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig. Thun zusammen 20 Instrumentisten. Der Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen besteht aus 8 Persohnen, als 4 Stadt Pfeifern, 3 Kunst Geigern und einem Gesellen. Von deren qualitäten und musicalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, daß sie theils emiriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind, wie es wohl seyn sollte.

Der Plan davon ist dieser:

Herr Reiche zur	.	1. Trompette.
Herr Genßmar	.	2. Trompette.
vacat	. . . .	3. Trompette.
vacat	. . . .	Paucken.
Herr Rother	. .	1. Violine.
Herr Beyer	. .	2. Violine.
vacat	. . . .	Viola.
vacat	. . . .	Violoncello.
vacat	. . . .	Violon.
Herr Gleditsch	.	1. Hautbois.

Herr Kornagel . 2. Hautbois.
vacat . . . . 3 Hautbois à Taille.
Der Geselle . . Basson.

Und also fehlen folgende höchstnöthige subjecta t
zur Verstärkung, theils zu ohnentbehrlichen Stin
nemlich:

2 Violisten zur 1. Violin.
2 Violisten zur 2. Violin.
2 so die Viola spielen.
2 Violoncellisten.
1 Violonist.
2 zu denen Flöten.

Dieser sich zeigende Mangel hat bishero zum
von denen Studiosis, meistens aber von denen Al
müssen ersetzet werden. Die Herren Studiosi hab
auch dazu willig finden lassen, in Hoffnung, da
oder anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit beko
und etwa mit einem stipendio oder honorario (w
diesem gewöhnlich gewesen) würde begnadiget w
Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die e
gen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorm
sicum verwendet werden, successive gar entzoge
den, so hat hiemit sich auch die Willfährigke
Studiosorum verloren; denn wer wird umsonst ar
oder Dienste thun? Fernerhin zu gedenken, daß,
2de Violin meistens, die Viola, Violoncello und
aber allezeit (in Ermangelung tüchtiger subject
mit Schülern habe bestellen müssen: So ist le
erachten, was dadurch dem Vocal-Chore ist ent
Dieses ist nur von Sontäglichen Musiquen b

ben. Soll ich aber die Fest-Tages Musiquen, (als welchen in denen beiden Hauptkirchen die Music zu- ch besorgen muß) erwehnen, so wird erstlich der ngel derer benöthigten subjecten noch deutlicher in Augen fallen, sindemahln so dann ins andere Chor :nigen Schüler, so noch ein und andres Instrument en, vollends abgeben, und mich völlig dern Bey- ie begeben muß.

Hiernechst kan nicht unberühret bleiben, daß durch erige reception so vieler untüchtigen und zur Music gar nicht schickenden Knaben, die Music nothwendig hat vergeringern und ins abnehmen gerathen müssen. n es gar wohl zu begreiffen, daß ein Knabe, so gar :s von der Music weiß, ja nicht einmal eine secun- im Halse formiren kan, auch kein musikalisch na- l haben könne; consequenter niemahln zur Music zu auchen sey. Und die jenigen, so zwar einige principia auf die Schule bringen, doch nicht sogleich, als es l erfordert wird, zu gebrauchen sein. Denn da es : Zeit leiden will, solche erstl. jährl. zu informiren, sie geschickt sind zum Gebrauch, sondern so bald sie reception gelangen, werden sie mit in die Chöre ver- et, und müssen wenigstens tact und ton feste seyn um n Gottesdienste gebraucht werden zu können. Wenn alljährlich einige von denen, so in musicis was ge- haben, von der Schule ziehen, und deren Stellen andern ersetzt werden, so eines theils noch nicht zu auchen sind, mehrentheils aber gar nichts können, so icht zu schließen, daß der Chorus musicus sich ver- gern müsse. Es ist ja notorisch, daß meine Herren

Herr Kornagel	.	2. Hautbois.
vacat	. . . .	3 Hautbois à Taille.
Der Geselle	. .	Basson.

Und also fehlen folgende höchstnöthige subjecta theils zur Verstärkung, theils zu ohnentbehrlichen Stimmen nemlich:

2 Violisten zur 1. Violin.
2 Violisten zur 2. Violin.
2 so die Viola spielen.
2 Violoncellisten.
1 Violonist.
2 zu denen Flöten.

Dieser sich zeigende Mangel hat bishero zum Theil von denen Studiosis, meistens aber von denen Alumnis müssen ersetzet werden. Die Herren Studiosi haben sich auch dazu willig finden lassen, in Hoffnung, daß ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) würde begnadiget werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet werden, successive gar entzogen werden, so hat hiemit sich auch die Willfährigkeit der Studiosorum verloren; denn wer wird umsonst arbeiten, oder Dienste thun? Fernerhin zu gedenken, daß, da die 2de Violin meistens, die Viola, Violoncello und Violon aber allezeit (in Ermangelung tüchtiger subjectorum) mit Schülern habe bestellen müssen: So ist leicht zu erachten, was dadurch dem Vocal-Chore ist entgangen. Dieses ist nur von Sontäglichen Musiquen berühret

n. Soll ich aber die Fest=Tages Musiquen, (als
lchen in denen beiden Hauptkirchen die Music zu=
besorgen muß) erwehnen, so wird erstlich der
el derer benöthigten subjecten noch deutlicher in
ıgen fallen, sindemahln so dann ins andere Chor
gen Schüler, so noch ein und andres Instrument
, vollends abgeben, und mich völlig dern Bey=
begeben muß.
ernechst kan nicht unberühret bleiben, daß durch
ge reception so vieler untüchtigen und zur Music
r nicht schickenden Knaben, die Music nothwendig
t vergeringern und ins abnehmen gerathen müssen.
es gar wohl zu begreiffen, daß ein Knabe, so gar
von der Music weiß, ja nicht einmal eine secun-
n Halse formiren kan, auch kein musikalisch na-
haben könne; consequenter niemahln zur Music zu
chen sey. Und die jenigen, so zwar einige principia
f die Schule bringen, doch nicht sogleich, als es
erfordert wird, zu gebrauchen sein. Denn da es
Zeit leiden will, solche erstl. jährl. zu informiren,
geschickt sind zum Gebrauch, sondern so bald sie
ception gelangen, werden sie mit in die Chöre ver=
und müssen wenigstens tact und ton feste seyn um
Gottesdienste gebraucht werden zu können. Wenn
ljährlich einige von denen, so in musicis was ge=
aben, von der Schule ziehen, und deren Stellen
dern ersetzt werden, so eines theils noch nicht zu
chen sind, mehrentheils aber gar nichts können, so
ht zu schließen, daß der Chorus musicus sich ver=
ern müsse. Es ist ja notorisch, daß meine Herren

Präantecessores. Schell und Kuhnau [illegible] Röder, Ossan,
hülffe derer Herrn Studiosorum b[illegible] achse.
sie eine vollständige und wohllau[illegible] ar keine Musici und
duciren wollen; welches sie d[illegible]
praestiren können, da so [illegible] Brauer, Seymann, Ziehe,
Bassist und Tenorist, ja [illegible] Oeßer, Leppert, Hautboist,
tisten, besonders 2 Violi[illegible]r, Gusser, Eichel und Zwicker.
Nabt a parte sind mi[illegible]bende. 20 noch nicht zu gebrau-
Verstärkung derer [illegible]chtige.
Da nun aber der [illegible] Aug. 1730.
der ehedem besch[illegible] Joh. Seb. Bach.
der gusto sich v[illegible] Director Musices."

die ehemahli[illegible]ommt, ob auf diese gründliche und sach-
klingen will [illegible]setzung und Klage Abhilfe erfolgt sei.
hülffe den [illegible]tadts, so weit hierüber etwas hat ermit-
bestellet [illegible]n. schweigen über den Verlauf der An-
tum as[illegible]igen Cantors, und die Rechnungen er-
mithir[illegible]sse von irgend welcher Bedeutung für
desse[illegible] So wird wohl alles geblieben sein,
her[illegible]
we[illegible]en den Rechnungen des Raths hie und da, wiewohl
d[illegible] dem oder dem anderen Studioso wegen der Kirchen
[illegible] Ergötzlichkeit" 12 Thaler angewiesen werden sind
[illegible] 1747 also 17 Jahre später ist folgendes protokollirt

III.

[illegible] Almickel bittet, ihm vor das zweijährige Sin[illegible]
[illegible] etwas zu reichen, daß dergleichen in voriger
[illegible] erhellt aus den Rechnungen.

[illegible]

[illegible] ist billig und könnten ihm 10 bis 12 Th[illegible]
[illegible] Hauptkirchen [illegible] praevio testimonio, d[illegible]
[illegible] gethan gereichet werden.
[illegible] fol. 205.

icht consideriren will, sondern lässet Sie ihrer eignen Sorge ber, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht ahin denken kann, um sich zu perfectioniren, noch weni= er zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu weisen, darf man nur nach Dreßden gehen, und sehen, ie daselbst von Königl. Majestät die Musici salariret erden: Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge r Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, ch überdem iede Persohn nur ein einziges Instrument excoliren hat, es muß was treffliches und excellentes hören seyn. Der Schluß ist demnach leicht zu finden, ß bei cessirenden beneficiis mir die Kräfte benommen erden, die Music in besseren Stand zu setzen. Zum eschluß finde mich genöthiget den numerum derer itzi= n alumnorum mit anzuhängen, iedes seine profectus Musicis zu eröffnen, und so dann zu reiferer Ueber= zung es zu überlassen, ob bey so bewandten Um= ndten die Music könne fernerhin bestehen, oder ob de= n mehrerer Verfall zu besorgen sey. Es ist aber noth= endig den gantzen coetum in drey Classes abzutheilen; ind demnach die Brauchbaren folgende:

1) Pezold, Lange, Stoll, Praefecti. Frick, Krause, Kittler, Pohlreuter, Steine, Burckhard, Siegler, Ritzer, Reichhard, Krebs major und minor, Schöne= mann, Haber und Dietel.

Die Motetten Singer, so sich noch erstl. mehr perfectioniren müssen, um mit der Zeit zur Figural Music gebrauchet werden zu können, heißen wie folgt:

) Jänigke, Ludewig major und minor, Meißner, Neucke, major und minor, Hillmeyer, Steidel, Hesse, Haupt,

Suppius, Segnitz, Thieme, Teller, Röder, Ossan, Berger, Lösch, Hauptmann und Sachse.

Die von letzterer sorte sind gar keine Musici und heisen also:

(3) Bauer, Graß, Eberhard, Brauer, Seymann, Tietze, Hebenstreit, Wintzer, Oeßer, Leppert, Haussius, Feller, Crell, Zeymer, Guffer, Eichel und Zwicker. Summa 17 zu gebrauchende. 20 noch nicht zu gebrauchende, und 17 untüchtige.

Leipzig den 23. Aug. 1730.

Joh. Seb. Bach.
Director Musices."

Es ist nicht bekannt, ob auf diese gründliche und sachgemäße Auseinandersetzung und Klage Abhilfe erfolgt sei. Die Acten des Raths, so weit hierüber etwas hat ermittelt werden können, schweigen über den Verlauf der Anträge des mißliebigen Cantors, und die Rechnungen ergeben keine Zuschüsse von irgend welcher Bedeutung für die Kirchenmusik.*) So wird wohl alles geblieben sein,

*) Wir finden in den Rechnungen des Raths hie und da, wiewohl nur selten, daß einem oder dem anderen Studioso wegen der Kirchenmusik „zu seiner Ergözlichkeit" 12 Thaler angewiesen worden sind. Am 19. May 1747 (also 17 Jahre später) ist folgendes protocollirt:

III.

Johann Christian Altnikol bittet, ihm vor das zweijährige Singen in denen Kirchen etwas zu reichen, daß dergleichen in vorigen Zeiten auch geschehen, erhelle aus den Rechnungen.

2c. 2c.

Des Altnikols Suchen sei billig und könnten ihm 10 bis 12 Thaler aus denen beyden Hauptkirchen, jedoch praevio testimonio, daß er die Dienste wirklich gethan, gereichet werden.

Acta VIII. 65. fol. 235.

wie es vorher gewesen, und wenn die Musik den Anforderungen nicht entsprochen haben sollte, dann war die Schuld offenbar dem incorrigiblen Cantor nicht beizumessen.

Aber in anderer Beziehung ist das obige Schreiben Bachs von dem größten Interesse.

Wir sehen daraus zunächst, daß er sich in seinen kirchlichen Compositionen keineswegs auf Hergebrachtes, Ueberkommenes zu stützen gemeint war. „Die Kunst war gestiegen. Der gusto hatte sich verwunderungswürdig geändert.“ Die alte Art der Musik wollte den Ohren nicht mehr klingen. Neue Formen und Mittel mußten angewendet werden, um das Interesse der Zuhörer rege zu halten. Mit dem Bewußtsein dieser Nothwendigkeit studirte Bach mit jenem Eifer, auf den wir bereits hingewiesen haben, die hervorragenden Werke seiner Zeitgenossen, schrieb sie mit eigener Hand in Partitur oder Stimmen aus und ließ sie in den Kirchen zur Aufführung bringen, darum stellte er sich mit ihnen zugleich in die Reihe derer, denen die Kunst ein Gegenstand unbeschränkten Fortschreitens ist. So hatte er vor allem anderen dem Größesten seiner Kunstgenossen, Händel, persönlich näher zu treten getrachtet und so verschmähte er es nicht, die Oper zu Dresden aufzusuchen, in deren Darstellungen der weltlich moderne Styl seinen Ausdruck in hervortretender Vollkommenheit fand.

Wie er als Knabe nach Hamburg und Celle, als Jüngling nach Lübeck gewandert war, „um eines und das Andere in seiner Kunst zu begreifen“, so wollte er auch jetzt, auf die höchsten Stufen der Meisterschaft angelangt, es nicht genug sein lassen mit erworbenen Schätzen des

Wissens und des Könnens, sondern er wollte mit dem Strome stetiger Fortbildung, immer neu sich belebender Entwickelung dem Größeren, Vollendeteren näher treten.

Ein Anderes, was wir aus dem Berichte Bach's erkennen, ist, daß deutschen Musikern auch schon zu seiner Zeit jede Art von Musik zugemuthet und das Widersprechendste aufgebürdet, an eine passende Bezahlung aber nicht gedacht wurde. Wohl kennen wir in nächster Nähe ähnliche Verhältnisse, „da denen Musicis die Sorge der Nahrung nicht benommen wird und der chagrin nicht nachbleibet." Wir wünschen denselben, daß die Bedenken, welche auch darüber zur Sprache gebracht worden sind, nicht in den Fluthen einer unzeitigen und schädlichen Sparsamkeit untergehen.

In jedem Falle ersehen wir aus der vorgetragenen Sachlage, mit wie beschränkten Mitteln jene erhabenen Werke haben zur Darstellung gebracht werden müssen, welche wir heut wie eine neue Ausbeute der Kunst bewundern. Bach verlangt als höchstes Maß des Erreichbaren für jede Gesangsstimme nur 4 Personen. Um so mehr muß die Kühnheit in Erstaunen versetzen, mit welcher er für ein ausführendes Personal, wie das von ihm geschilderte, in jenem großen Style und mit solchen Schwierigkeiten schreiben konnte, wie er dies in der That gethan. Jene Häufung obligater Instrumente, jene Instrumental-Soli in den Passions-Musiken und Messen, ferner die Trompeten des Magnificat stellen noch jetzt geübten und ausgesuchten Kräften Aufgaben, welche nur Künstler ersten Ranges würdig und in vollendeter Weise zu lösen im Stande sind. Die Gesangs-Soli zo-

a dem Allerschwierigsten an, was die Vocaltechnik
weisen hat, und an die Kräfte und Fähigkeiten der
:sänger erhebt Bach Anforderungen, welche deren
pferungsfähigkeit oft im höchsten Maße in Anspruch
ien. Die Aufführung Bach'scher Chöre in starker
hung gilt überall und mit Recht für eine der sehr
engenden Aufgaben. Wie müssen jene bescheidenen
:e von 2 bis 3 Stimmen zu ihrer Zeit bis zur Er-
fung der Kräfte angespannt worden sein!

reilich verlangte der Meister zunächst von sich selbst
viel. Er mochte wohl auch gleiche Ansprüche an die-
en erheben, welche unter seiner Leitung „zur Ehre
tes" in der Kirche musiciren sollten.

Bie sehr er aber ein Recht darauf hatte, zu fordern,
ihm die Mittel für die Aufführung seiner kirchlichen
iken nicht verkümmert, im Gegentheil in recht vollem
ie gewährt würden, das hatte er kurz vor dem Ab-
e seines obigen Schreibens und noch vor Erlaß des
nden und strafenden Protocolls vom 2. August prak-
zu zeigen Gelegenheit gehabt. „1730 war am 25.,
und 27. Juni drei Tage hintereinander ein großes
iläum wegen des vor 200 Jahren zu Augspurg über-
nen evangelischen Glaubensbekenntnisses gefeiert und
emselben erkläret worden:

1. Jubeltage Vormittags Röm. I. 16. 17.*)
Nachmittags Ebr. XIII. 15. 16.
2. Jubeltage Vormittags Ebr. X. 23. 24.
Nachmittags Psalm XCIII. 5.

---

*) Histor. Nachlese zu denen Geschichten der Stadt Leipzig von
iarj. 1747. S. 134.

Am 3. Jubeltage Vormittags Johann
Nachmittags Rör

Für diese Feiertage hatte Ba
taten gesetzt, deren im ersten
werden und deren Musik leid
verloren gegangen ist.

An diese großen Mu
für deren Schöpfung
sames Ueberlegen off
der Deputation fre
später den Stab
Keiner von ihr
darüber verl
denke sich
gleichen
gende
mußt
so
r

nöt
.or ließ
.ges Orgelspiel
Kapelle, daß jede
.*) Ein Gelegenheit
welcher unter dem Namen
nicht unterlassen, seiner B

Cantate ist im Jahre 1739, ebe
Veranlassung wiederholt worden.
31. August ward die sogenannte Re
zu St. Nicolai von Hrn. M. Christian
VIII. 57. sqq. gehalten und darauf m
Hof-Compositeur und Capellmeister, H
so künstlich als angenehme Music, wer
Wir danken Dir Gott, wir danken
Text der Cantate.

Der Hofrath Adrian Steger, welcher bei
Hochedlen Raths-Collegio und in diesem Jah
gewesen, legte die Regierung an eben diesem
lichen Rede an die Bürgerschaft nieder, der
Jacob Born, trat an das Regierungs-Ruder."

Nützliche Nachrichten von den Bemühung
Leipzig. 1739. S. 78 bis 80.

**) Fürstenau a. a. O. II. S. 222.

' schießen zu lassen, welches er
·gkeiten", einem zu jener
'rtraute:

'hr ergötzen,
'n läuft,
'en,
greifft.
sonst geschlagen,
,ch bracht.
.. unserm Bache sagen,
,.. alles staunen macht."

..ster bei Ansicht dieser Verse sehr
., ergriffen gewesen und ob die plumpe
derselben großen Eindruck auf ihn habe ma-
..chen, das melden uns die spärlichen Nachrichten,
..e aus seinem Leben auf uns gekommen sind, natür-
licherweise nicht. Doch zeigen diese Worte, so schlecht
und unbeholfen sie sein mögen, denn doch, daß das grö-
ßere Publikum die staunenswerthe Kunst des außerordent-
lichen Mannes wohl zu würdigen wußte, und dabei muth-
maßlich „die wunderbarlichen Griffe der hurtigen Hand"
weniger bewunderte, als dessen Orgelspiel im Großen
und Ganzen, und die Fülle erhabener Gedanken und eigen-
thümlicher Wendungen, die ihm dabei entströmten.

Inzwischen war der, für die Thomas-Schule seit län-
ger Zeit im Gange befindliche Neubau vollendet worden.
Die frühere, noch aus der Klosterzeit herstammende
Einrichtung des Gebäudes im Innern war sehr beschränkt
gewesen und hatte mancherlei Mängel mit sich gebracht.
Diese schienen sehr fühlbar hervorgetreten zu sein. Das Pro-
tocollbuch des Raths sagt darüber unterm 6. Juni 1730: *)

*) Prot. B. des Raths zu Leipzig. VIII. 63. fol. 307.

8. einen Choral „Sei Lob und Preis“, vierstimmig, mit vollem Orchester.

Diese Cantate zeichnet sich, wie bereits erwähnt, durch die zur Ouverture gesetzte obligate Orgel aus, welche in ihrer concertmäßigen Behandlung, von dem Meister selbst gespielt, gewiß die größeste Bewunderung erregen mußte.*)

In dasselbe Jahr fällt ferner eine jener Reisen, welche Bach nach Dresden zu unternehmen liebte, um die dortige treffliche italienische Oper zu hören. Am 14. September Nachmittags um 3 Uhr ließ er dort in der Sophienkirche sein gewaltiges Orgelspiel erschallen „in Gegenwart der ganzen Kapelle, daß jedermann es höchstens admiriren mußte“.**) Ein Gelegenheits-Dichter mit Namen Kittel, welcher unter dem Namen Micrander schrieb, konnte es nicht unterlassen, seiner Bewunderung in sei-

---

*) Diese Cantate ist im Jahre 1739, ebenso im Jahre 1749 bei gleicher Veranlassung wiederholt worden.

„Den 31. August ward die sogenannte Rathswahl Predigt in der Kirche zu St Nicolai von Hrn. M. Christian Gottlieb Eichler über 1 Reg. VIII. 57. sqq. gehalten und darauf machte der Königl. Chur fürstl. HofCompositeur und Capellmeister, Herr Joh. Sebast. Bach eine so künstlich als angenehme Music, wozu der Text dieser war „Wir danken Dir Gott, wir danken Dir“ (folgt der ganze Text der Cantate).

Der Hofrath Adrian Steger, welcher bereits 50 Jahre in dem Hochedlen Raths Collegio und in diesem Jahre Oberhaupt desselben gewesen, legte die Regierung an eben diesem Tage mit einer beweglichen Rede an die Bürgerschaft nieder, der Herr ViceKanzler, Dr. Jacob Born, trat an das Regierungs-Ruder.“

Nützliche Nachrichten von den Bemühungen derer Gelehrten zu Leipzig. 1739. S. 78 bis 80.

**) Fürstenau a. a. O. II. S. 222.

zendem Gedichte die Zügel schießen zu lassen, welches er den „Dresdner Merkwürdigkeiten", einem zu jener Zeit erscheinenden Tagesblatt, anvertraute:

„Ein angenehmer Bach kann zwar das Ohr ergötzen,
Wenn er in Sträuchern hin, durch hohe Felsen läuft,
Allein den Bach muß man gewiß viel höher schätzen,
Der mit so hurtger Hand gantz wunderbarlich greifft.
Man sagt, daß wenn Orpheus die Laute sonst geschlagen,
Hab' alle Thiere er in Wäldern zu sich bracht.
Gewiß, man muß dies mehr von unserm Bache sagen,
Weil er, sobald er spielt, ja alles staunen macht."

Ob der große Meister bei Ansicht dieser Verse sehr von Bewunderung ergriffen gewesen und ob die plumpe Schmeichelei derselben großen Eindruck auf ihn habe machen können, das melden uns die spärlichen Nachrichten, welche aus seinem Leben auf uns gekommen sind, natürlicherweise nicht. Doch zeigen diese Worte, so schlecht und unbeholfen sie sein mögen, denn doch, daß das größere Publikum die staunenswerthe Kunst des außerordentlichen Mannes wohl zu würdigen wußte, und dabei muthmaßlich „die wunderbarlichen Griffe der hurtigen Hand" weniger bewunderte, als dessen Orgelspiel im Großen und Ganzen, und die Fülle erhabener Gedanken und eigenthümlicher Wendungen, die ihm dabei entströmten.

Inzwischen war der, für die Thomas-Schule seit längerer Zeit im Gange befindliche Neubau vollendet worden.

Die frühere, noch aus der Klosterzeit herstammende Einrichtung des Gebäudes im Innern war sehr beschränkt gewesen und hatte mancherlei Mängel mit sich gebracht. Diese schienen sehr fühlbar hervorgetreten zu sein. Das Protokollbuch des Raths sagt darüber unterm 6. Juni 1730: *)

*) Prot. B. des Raths zu Leipzig. VIII. 63. fol. 307.

„Die Thomas Schule habe man in der Einrichtung in großer Unordnung gefunden. 3 Claßen würden in einer Stube informiret, diese Stube sei auch das coenaculum. Die Cubicula wären auch schlecht beschaffen und lägen in einem Bett zwei Knaben. ꝛc. ꝛc."

Es wurde daher concludirt:

„Es sollten noch 2 Etagen auf die Schule gesetzet und durch Gewinnung mehreren Raumes beßere Einrichtung gemacht werden."

Im Jahre 1732 war der Um= und Ausbau vollendet worden, und es hatte das prächtige Schulgebäude, wiewohl sich hoch in die Lüfte thürmend, seine jetzige äußere Gestalt bekommen.

Am Bonifaciustage, dem Donnerstage nach Pfingsten, 5. Juni, wurde daßelbe mit großer Feierlichkeit eingeweiht. Bei dieser Veranlassung hielt Gesner eine schöne Einweihungs=Rede,*) die erste der seit jener Zeit regelmäßig bei den Schulactis veröffentlichten Reden, und sechs Schüler der Anstalt traten gleichfalls als Redner auf. Bach aber führte mit den Alumnen eine von ihm für diesen festlichen Tag componirte Cantate auf, zu welcher

---

*) Gesner sagt in dieser Rede: „Hic perfugium honestae paupertati aperit Amplissimus Ordo, si ea adjunctam sibi habeat sororem Bonam Mentem, et discendi cupiditatem. Hic alii jubet atque institui, qui nunc sanctissimo beatarum mentium munere, laudandi rerum omnium conditorem et parentem, fungantur, et cantus suavitate animos hominum ad divinarum rerum meditationem alliciant, qui denique boni viri et alteri saeculo profuturi evadant." S. Programme der Thomas Schule, in der dortigen Schul Bibliothek; s. desgl. Stallbaum: die Thomas=Schule zu seiner Säcular Schrift. 1839.

der damalige Quartus Winkler den deutschen Text geliefert hatte.

Der vollständige Titel dieser Cantate, deren Musik verloren gegangen zu sein scheint, lautet:

„Als die von Einem HochEdlen und Hochweisen Rath der Stadt Leipzig neu gebauete und eingerichtete Schule zu St. Thomae den 5. Juni durch etliche Reden eingeweihet wurde, ward folgende Cantata dabei verfertiget und aufgeführet von Johann Sebastian Bach, Fürstl. Sachsen-Weissfels. Capellmeister und M. Johann Heinrich Winkler, Collega IV." *)

Den Text selbst lassen wir unter Nr. I im Anhange II folgen. Er ist insofern von Interesse, als er deutlich ergiebt, mit welcher Zufriedenheit die Erneuerung des Schulgebäudes von dem gesammten Personal der Anstalt aufgenommen worden ist und wie sehr sich Bach mit demselben eins gefühlt hat. Es war eben die Zeit, in der Gesners überwiegende Persönlichkeit die wiederstrebenden Elemente des künstlerischen und wissenschaftlichen Strebens zu vermitteln und in versöhnender Weise zu fördern wußte, in der Bach in seiner wahren Bedeutung erkannt, unbeirrt von störenden Gegenströmungen seine Bahn verfolgen konnte.**)

In wiefern auch die Wohnung des Cantors, im er-

*) Programme der Thomas-Schule in der Bibliothek derselben.

**) Stallbaum, in seiner Geschichte der Thomas-Schule, Leipzig 1839, bemerkt gleichfalls (S. 69), daß zwischen Gesner und Bach ein sehr freundliches, auf gegenseitiger Achtung beruhendes Verhältniß stattgefunden habe, wie später zwischen Rectoren und Cantoren nicht wieder vorgekommen sei.

sten Stockwerk auf der linken Seite des Schulgebäudes belegen, bei den Umbau-Veränderungen unterworfen gewesen war, ist nicht bekannt; wohl aber ist es zweifellos, daß sie seit jener Zeit im Wesentlichen unverändert geblieben ist. Sie ist in wohnlicher Weise eingetheilt, insbesondere das Arbeits- und Studirzimmer, in welchem ohne Zweifel jene erhabenen Werke niedergeschrieben wurden, von seltener Behaglichkeit. Ein schönes großes Zimmer für größere Kreise und für die Ausübung der Musik liegt eine Treppe höher. Von dort aus führt ein kurzer Corridor in den Uebungs-Saal der Anstalt, in welchem jetzt das Bildniß Bachs hängt. Auf diesem Corridore stehen die, von Bach'schen Werken leider fast entleerten Notenschränke der Thomas-Schule. Eine Treppe tiefer liegt die Wohnung des Rectors. Die große schöne Thomas-Kirche mit ihrem hochragenden Bau und dem geräumigen Chor vor der Orgel ist wenige Schritte von der Wohnung des Cantors entfernt.

In dieser äußeren Umgebung befand sich Bach von nun ab bis zu seinem Ende.

Nachgrade hatte er in seinem mühsamen und vielfach in Anspruch genommenen Amte, wenn auch ohne die Anerkennung der ihm vorgesetzten Schulbehörde zehn Jahre lang gewirkt.

Früher vielfach ausgezeichnet, jetzt gekränkt und bestraft, scheint er das Bedürfniß empfunden zu haben, sich einigermaßen über die allgemeine Sphäre seiner Amtsgenossen erheben, dem Rathe zu Leipzig gegenüber in seinem wahren Werthe erkannt zu sehen. Ihm war offenbar daran gelegen, nicht in dem Drängen und Treiben

es gewöhnlichen Lebens mit seinem sich immer erneuern=en Einerlei der Alltäglichkeit und kleinlicher Beziehungen nterzugehen, wie es so Manchem vor ihm ergangen war nd nach ihm Vielen ergangen ist.

Seine äußerliche Amtsstellung hatte ihn offenbar miß=muthig gemacht. Er suchte sich einen Anhaltspunkt in öheren Kreisen zu gewinnen. Die gänzliche Nichtbe=chtung seiner Stellung zur Kirche und der großen und dlen Bestrebungen, in denen er für diese thätig war, atte zu tief in seine Amtsstellung, wie er sie auffassen u müssen glaubte, eingeschnitten. Die Vernachlässigung er Kräfte, welche ihm für seine kirchlichen Musiken zu Gebote gestellt waren und über welche er so schwere Klage eführt hatte, war nicht gehoben. In den Accidentien eines Amts waren Beschränkungen versucht worden, und er Rath hatte ihm, wie wir gesehen haben, „die Be=oldung gekürzt". Im Allgemeinen bescheidenen Sinns war er doch ein Mann, dessen glänzende Stellung zur Kunst nicht unbemerkt bleiben konnte und der, je nach den Verhältnissen und Gelegenheiten, damit hervortreten durfte und mußte. In jedem Falle war er sich seines Werths m guten Sinn des Worts bewußt. Wir haben gesehen, daß er zahlreiche Tonwerke zu festlichen Gelegenheiten mannigfacher Art gesetzt hatte. So war es denn auch natürlich, daß er die Mittel, um seinen Wünschen näher zu kommen, aus seiner Kunst nahm, sich selbst den Em=pfehlungsbrief schrieb, der ihm zu der gewünschten Aus=zeichnung verhelfen sollte.

Er componirte eine sogenannte „kurze Messe", aus

den Sätzen des Kyrie und Gloria bestehend, jene er
Anfänge des gewaltigen Werks, das später zu dem m
dem Namen der H-moll-Messe bekannten Riesenw
angewachsen ist.*) Er sendete sie, indem er einen ne
Besuch in Dresden hiezu benutzte, am 27. Juli 1733 d
jungen Kurfürsten Friedrich August II ein, welcher n
dem am 1. Februar dieses Jahres zu Warschau erfolg
Tode seines Vaters den sächsischen Thron bestiegen hat

Er hatte der von ihm eigenhändig geschriebenen M

*) Diese Musik ist nicht, wie die meisten anderen Arbeiten B
im Drange der Geschäfte und der sich wechselsweise treibenden Kirch
Musiken entstanden. Der Tod Friedrich August II hatte viel mehr
ein Zeichen der Trauer um den Landesherrn einen allgemeinen St
stand in den musikalischen Aufführungen herbeigeführt, welcher
Zeit und Muße zu dieser großen Arbeit gewährt hatte.

Das Archiv der Thomas-Kirche enthält über den Wiederbeg
der Kirchen-Musiken folgenden Erlaß:

„Von Gottes Gnaden Friedrich August“
folgt der ganze Titel.

Würdige, Hochgelahrte, Liebe, Andächtige und Getreue

Nachdem wir die wegen Absterbens Weyl. Unsres hochg
sten Herrn Vaters Königl. bißhero eingestellte Music sowohl in
außer denen Kirchen auf künftigen andern Julii dieses Jahres
derum erlauben und ergehen zu laßen entschloßen sind. Als ist
Begehren hiemit bey denen unter euch gehörigen Superintende
und durch dieselben bey denen Pfarrern in Städten und Flecken
Dörfern, wie auch bey denen Deinzschen und Zeitzischen inglei
Weißenfelsischen und Freyburgischen Schriftsaßen nach Inhalt u
deßfalls ergangnen Befehls dießerwegen ungesäumt gehörige Verfü
thun. Daran geschieht unsre Meynung. Datum Dreßden am 5.
1733

Christian von Loß
Andreas Heinrich Buchner.

fil, welche aus der Partitur und allen Stimmen bestand, folgendes Schreiben beigefügt:

„Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich Augusto, Königl. Prinzen in Pohlen und Lithauen, Herzoge zu Sachsen ꝛc.

Meinem gnädigsten Herrn.

Durchlauchtigster Churfürst,

Gnädigster Herr.

Ew. Königl. Hoheit überreiche in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach dero weltberühmter Clemenz mit gnädigen Augen anzusehen und mich darbei in Dero mächtige Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis dahier bei den beiden Haupt Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, dabei aber eine und andere Beschränkung unverschuldeter Weise auch je zuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, dafern Ew. Königl. Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Prädicat von Dero HoffCapellen conferiren, auch deßwegen zur Ertheilung eines Decrets gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen würden. Solche gnädigste Gewährung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigstem Gehorsam jedesmal auf Ew. Königl. Hoheit Verlangen in Componirung der KirchenMusique sowohl als zum Orchester meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und

meine ganzen Kräfte zu Dero Diensten zu widmen in u
aufhörlicher Treue verharrend

Ew. Königl. Hoheit

unterthänigster Knecht

Joh. Seb. Bach.*)

Dresden, den 27. July 1733."

Dieses Schreiben, seit längerer Zeit bekannt, wi
doch erst verständlich durch die, jetzt aus dem Stau
des Leipziger Stadt-Archivs hervorgesuchten Beziehung
Bachs zu dem dortigen Stadtrath. Es hatte keinen u
mittelbaren Erfolg. Friedrich August II. von Sachs
und seine nächste Umgebung mochten zu jener Zeit m
den Sorgen und Arbeiten des erst kürzlich erfolgten Re
gierungs-Antritts in einer, gerade für Sachsen nicht
weniger als politisch ruhigen Zeit, so wie mit der binne
Kurzem bevorstehenden polnischen Königswahl zu sehr be
schäftigt sein, als daß sie der Bitte des großen Künstler
die gehörige Aufmerksamkeit hätten können zu Theil we
den lassen. Erst mehrere Jahre später kam die Sache i
der von Bach gewünschten Weise zur Erledigung.

Jener Aufenthalt des Meisters in Dresden war ab
nicht etwa ein zufälliger, aus seiner eigenen Wahl u
Bestimmung hervorgegangener gewesen. Er stand vie
mehr mit einer Sorge in Verbindung, welche seine
Herzen jedenfalls näher lag, als die erbetene Auszeich
nung, wie erwünscht ihm diese auch sein mochte.

Wilhelm Friedemann, sein ältester Sohn, se

*) Dieser Brief ist nicht von S. Bach selbst geschrieben, sondern
nur von ihm unterzeichnet.

25 Jahre alt, war unter der väterlichen Leitung zu einem der ersten Orgelspieler und Contrapunktisten herangebildet worden. Er war dem Schülerthum längst entwachsen, und mußte daran denken, eine selbstständige Stellung zu gewinnen. Der Aufenthalt im elterlichen Hause konnte ihn nicht mehr befriedigen, wie sehr auch sein Gemüth von der Außenwelt ab und nach innen gekehrt sein mochte.

Der Organisten-Dienst an der Sophienkirche zu Dresden war erledigt. Friedemann hatte sich am 7. Juni von Leipzig aus darum beworben und zur Orgelprobe gemeldet. Er war zu dieser zugelassen worden und sie war auf den 22. Juli, also wenige Tage vor Einreichung der erwähnten kurzen Messe auf den Nachmittag um 3 Uhr festgesetzt worden.

Friedemann Bach wurde „nach aller Musicorum Ausspruch und judicio als der beste und geschickteste" unter den Bewerbern gefunden. Am nächsten Tage schon erhielt er seine Anstellung mit einem festen Gehalte von jährlich 79 Thlr. 19 Sgr. 6 Pf., ferner 80 Thlr. Zulage und einem Trankstener-Benefiz von 3 Faß Bier oder einem Aequivalent von 5 Thlr.*) So hatte Seb. Bach die Freude, seinen ältesten Sohn in einer den Verhältnissen nach leidlichen Stelle und dessen selbstständige Subsistenz gesichert zu sehen. Dreizehn Jahre blieb Friedemann dort, und es erklärt sich daraus auch, daß sein Vater so gern nach Dresden gehen und die dortige Oper hören mochte.

Aber das Jahr 1733 war in dem Leben des letzteren

*) Fürstenau, a. a. O. II. S. 221.

und für die Lehrer an der Thomas=Schule überhaupt no
durch einen anderen Umstand bemerkenswerth.

Die Anstalt erhielt nämlich in diesem Jahre wiederu
neue Gesetze, welche die Bestimmung hatten, die Or
nung unter den Schülern und die Disciplin über die
fester zu regeln.

Die Alumnen waren unter dem vorigen Rectorat e
was wild geworden. Ihre Gesangs=Geschäfte und di
damit verbundenen Geld=Einnahmen hatten bei ihnen
außer manchem anderen Uebel auch Trägheit und Genuß-
sucht genährt.*) Es waren jene Erscheinungen hervorge-
treten, gegen welche Biedermann, Rector zu Freiberg
14 Jahre später jenes heftige Programm verfaßte, das
zu einem so unerquicklichen Streite führen sollte.

Schon das im Anhange I. unter Nro. 3 mitgetheilte
Protocoll vom 14. August 1722 ergiebt, daß die Disci-
plin der Schule locker geworden und der damalige Rec-
tor nicht der Mann gewesen war, sie herzustellen. Noch
deutlicher geht dies aus dem folgenden Protocoll hervor,
welches vom 11. November 1723 datirt ist:**)

„Die sämmtlichen Alumni der Thomas=Schule Erschie-
nen auf erfordern und wurde ihnen ihr ungebührlicher
Lebenswandel und übles Bezeigen ernstlich vorgehalten,
insonderheit, daß sie sich unterstanden, auf ihre Präcep-
tores Pasquille zu machen und dadurch gar gröblich ge-
gen das 4te Gebot zu versündigen, wobei sie mit Nach-
druck ermahnt wurden, von dergleichem unfertigem Wei

*) Stallbaum, Geschichte der Thomas-Schule. 1839. S. 57.
**) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 117. Vol. II. f. 26

abzustehen, und in Zukunft sich frömmer und besser aufzuführen, sonst ein E. E. Hochw. Rath ernste Ahndung vorzukehren werde gemüßigt werden.

gez. Carl Friedrich Manser,
OberStadtSchreiber."

Gesner, in richtigem Verständniß der hervortretenden Erscheinungen und der zu ihrer Beseitigung erforderlichen Mittel, hatte die Aufgabe übernommen, den wissenschaftlichen Geist in der Anstalt neu zu beleben, deren sittliche Haltung zu kräftigen und so die Lücke auszufüllen, welche die Schulordnung von 1723 rücksichtlich der für die Schüler erforderlichen Bestimmungen gelassen hatte.

So erschienen diese von ihm neu verfaßten „Gesetze der Schule zu St. Thomae" in diesem Jahre. Er hatte sich im Wesentlichen an das Bestehende angeschlossen. Hätte vielleicht auch manches anders gemacht werden können, wenn er seinem eigenen Urtheile gefolgt wäre, so war doch so viel gewonnen, daß die Schüler in ihrem häuslichen und öffentlichen Leben mit mehr Sicherheit und Einheit geleitet, den vorkommenden Unordnungen mit Nachdruck gesteuert werden konnte. Daß dies auch für die musikalische Richtung in der Thomana und für deren Rückwirkung auf die gottesdienstlichen Functionen des Cori Musici von wesentlichem Einfluß sein mußte, liegt auf der Hand. Das Verhalten der Schüler bei der Musik und deren Stellung zu der Anstalt wurde im sechsten Abschnitt dieser Gesetze principiell und speciell geregelt.

Inzwischen war die Wahl der polnischen Stände am 5. October desselben Jahres nicht ohne schwere Kämpfe auf Friedrich August II. gefallen. Bach hatte den ersten

[illegible] December 1733) durch [illegible] „der Königin zu Ehren" [illegible] 1734 ward das Königs-Paar [illegible] alten Polnischen Krönungs- [illegible] der Candidat der Gegen- [illegible] Stanislaus Lescinzky, sich [illegible] in der Hoffnung französi- [illegible] erwarten wollte.

[illegible] Polen war der König im [illegible] nach Leipzig gekommen, wo er [illegible] „Weil nun, erzählt die Geschichte*), [illegible] merkwürdige Gedächtnißtag, an wel- [illegible] Augustus im vorigen Jahre [illegible] der gesammten Stände auf den [illegible] erhoben werden, einfiel, so wurde nicht [illegible] dieses Fest bei Hofe unter Lösung des [illegible] feierlichste begangen, sondern es waren auch des Abends zur Bezeigung der Allerunterthänigsten Devotion alle Häuser in allen Straßen bis in die späte Nacht illuminiret, wobei die auf der Leipziger Akademie studirende in einem solennen Aufzuge Ihre Königl. Majestät mit einer vortrefflichen AbendMusik allerunterthänigst aufwarteten, und die Herrn Grafen von Vitzthum, Hochberg, Flemming und Dietrichstein, so zur selbigen Zeit allda den studiis oblagen, bey Ueberreichung der Cantate von Ihren Majestäten Allergnädigst zum Handkuß zugelassen wurden." Es wird hierbei erzählt, daß das Fest

*) Leben und Thaten Friedr. Augusti III von J. G. Rittag, 1737. S. 485.

mit großer Eilfertigkeit habe vorbereitet werden müssen, „da die Veranlassung dazu kaum 3 Tage vorher gegeben worden."

Wir sehen hieraus, daß die Studirenden dem Könige bei dieser festlichen Gelegenheit mit „einer vortrefflichen Abend-Musik", welches eine „Cantate" gewesen, aufgewartet hatten. Und diese Cantate war von J. S. Bach componirt worden und ist keine andere, als die unter der Bezeichnung „In adventum regis" bekannte „Cantata gratulatoria" mit dem Anfange: Preise dein Glücke, geseegnetes Sachsen.

Wenn es aber in Erstaunen setzen möchte, daß der große Meister in der kurzen Zeit, welche ihm nach den obigen geschichtlichen Mittheilungen zu Gebote stand, ein so bedeutendes Werk schaffen und einstudiren konnte, so bleibt freilich nur übrig, auf sein unerhörtes Genie und auf die Unterstützung des geübten Thomaner-Chors und der dazu gehörigen Musiker zu verweisen. Daß die damals aufgeführte Cantate aber keine andere als die oben bezeichnete gewesen, spricht sich sogleich in dem ersten Recitativ aus, in welchem es heißt:

Laß doch, o theurer Landes-Vater, zu,
Daß unsrer Musen Schaar
Den Tag, der Dir so glücklich ist gewesen,
An dem im vorigen Jahr
Sarmatien zum König dich erlesen,
In ihrer unschuldvollen Ruh
Verehren und besingen dürfe.
In einer Zeit
Da alles um uns blitzt und kracht,
Ja da der Frantzen Macht,
Die doch so vielmahl schon gedämpfet worden
Von Süden und von Norden
Auch unserm Vaterland mit Schwerdt und Feuer dränt,

Kann diese Stadt so glücklich sein,
Dich, mächtgen Schutzgott unsrer Linden,*)
Und zwar nicht Dich allein,
Auch dein Gemahl, des Landes Sonne,**)
Der Unterthanen Trost und Wonne
In ihrem Schooß zu finden.
Wie sollte sich bei so viel Wohlergehn
Der Pindus nicht vergnügt und glücklich sehn?

Noch deutlicher aber ergiebt sich die Zugehörigkeit der Cantata in adventum regis zu dem obigen Feste aus folgendem Recitativ:

Was hat Dich sonst, Sarmatien, bewogen,
Daß Du vor Deines Königs Thron
Den Sächsischen Piast,
Des großen August würdgen Sohn
Statt allen andern Fürsten vorgezogen?
Nicht nur der Glanz durchlauchtger Ahnen,
Nicht seiner Länder Macht,
Nein, sondern seiner Tugend Pracht
Riß alle Deine Unterthanen
Und so verschiedner Völker Sinn
Mehr ihn allein als seines Stammes Glanz
Und angeerbter Schein
Fußfällig anzubeten hin.
:c. :c.
Ja ja, Gott ist uns noch mit seiner Hilfe nah,
Und schützt Augustens Thron.
Er macht, daß der gesammte Norden
Durch seines Königs Wahl befriedigt werden.
Wird nicht der Ostsee schon
Durch der besiegten Weichsel Mund
Augustens Reich zugleich mit seinen Thaten kund?
Und lässet er nicht jene Stadt,
Die ihm so lang getrotzet hat, :c. :c.

*) Leipzig hieß ursprünglich Lipzk, d. h. Linden Ort.
**) Maria Josepha, Kaiser Josephs älteste Tochter.

Dies sind deutliche Anspielungen auf die kriegerischen Ereignisse, welche in Folge der Flucht König Stanislaus Lescinzkys nach Danzig die Belagerung und Einnahme dieser damals polnischen Festung herbeigeführt haben.

So war das Ende des Jahres und mit ihm die Advents-Zeit herangekommen. Bach hatte den großen Kreis seiner Kirchen-Compositionen zur Ehre Gottes noch nicht vollendet. Jetzt trat er mit einem Werke hervor, welches von neuem seine glänzende Stellung nach dieser Seite hin bekunden sollte.

D.

Das Weihnachts-Oratorium.

Man würde darüber in Zweifel sein können, ob dieses großartige Tonwerk, welches Bach im Jahre 1734 geschrieben hat, als ein besonderes und selbstständiges Ganzes oder nur als eine zusammenhängende Reihe von Kirchen-Cantaten zu betrachten sei.

Die Form der einzelnen Theile desselben und deren Bestimmung als Einleitungs-Sätze zu den Festtags-Predigten der Weihnachtszeit scheinen dies Tonwerk allerdings den Cantaten sehr nahe zu stellen.

Der große Tonmeister selbst hat es als Oratorium bezeichnet. Wenn gleich wir nun auch hie und da seinen Cantaten die Benennung „Oratorium" vorgeschrieben finden, so hat im vorliegenden Falle durch diese Bezeichnung doch offenbar die Zusammengehörigkeit des Ganzen ausgedrückt werden sollen.

Der von Bach eigenhändig geschriebene Titel lautet:

Oratorium
Tempore nativitatis Christi
Feria I.

Die folgenden Theile führen die Titel:

Pars 2 (3, 4 etc.) Oratorii Tempore nativitatis Christi, Feria 2. (3, 4 etc.)

Und so ist auch nach seinem inneren Gehalt und künstlerischen Zusammenhang die Einheit und Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile zu einander nicht zu verkennen

Bach hat das Werk in jenem großen Styl behandelt, der sich in der Mitte zwischen dem lyrischen und dem dramatischen hält und der bereits in seinen Passions-Musiken erkennbar hervorgetreten ist. Er hat dabei mit diesen unzweifelhaft eine gewisse Connexität im Sinne gehabt. Nachdem er das Leiden und Ende des Herrn in so gewaltigen Zügen verherrlicht hatte, sollte das schöne Fest der Weihnachtsfreude, der Geburt des Heilands, nicht ohne ein ähnliches Weih-Opfer verbleiben.

Mochte die Form sich von den in den Passions-Musiken angenommenen Formen der Oratorien entfernen, mochte die kirchliche Bestimmung es erfordern, daß das Werk in mehrere Abtheilungen zerlegt, daß diese an verschiedenen, zum Theil weiter auseinander liegenden Festtagen zur Aufführung gebracht wurden, doch haben wir es mit einem großen Werke als Einheit zu thun, welches unbeschadet der Einwürfe, welche wir gegen einzelne Theile zu erheben geneigt sein möchten, im allerhöchsten Grade unsere volle Aufmerksamkeit, Theilnahme und Bewunderung in Anspruch nimmt.

Der Grund-Text, den Bibelworten (Ev. St. Lucä Cap. 1, V. 1–21, Ev. St. Matthäi Cap. 1, V. 1—12) entnommen, behandelt die Geburt Christi und die dieselbe begleitenden Erscheinungen, die Beschneidung und die Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande bis zu deren Rückzug in ihre Heimath. Er ist in der, aus den Passions-Musiken bekannten Art der Behandlung mit

Chören, Arien und in besonderer Vorliebe mit Chorälen durchflochten und in die kirchlich gebräuchliche Cantatenform gebracht. Die innere Verwandschaft mit jenen großen Arbeiten des Meisters stellt sich auf diese Weise auch äußerlich dar.

Welchen Antheil Bach selbst an der Dichtung gehabt, oder wer diese sonst gefertigt habe, ist nicht bekannt. Da die Worte, soweit sie nicht dem Evangelio angehören, eben nur einen secundären Theil dieser Tonschöpfung bilden, so kommt es auf deren Ursprung auch nicht vorzugsweise an. Sie erheben sich nicht über die bekannte Sphäre poetischer Bedeutung.

Das Weihnachts-Oratorium zerfällt in 6 Abtheilungen. Die ersten 3 Theile sollten an den 3 Weihnachtsfeiertagen aufgeführt werden. Der 4. Theil war für den Neujahrstag (Beschneidung Christi), der 5. für den folgenden Sonntag, der 6. für den Sonntag Epiphanias bestimmt.

Es wird später noch öfter Veranlassung gegeben werden, darauf hinzuweisen, daß Bach, dessen unerschöpflicher Geist fortwährend von einer nie endenden Ideenfülle belebt war, doch hie und da auf schon vorhandene Werke zurückgegriffen habe, um gewisse Theile derselben, oft mit nicht unerheblicher Umarbeitung, oft mit geringen Veränderungen von neuem zu benutzen.

Auch bei dem vorliegenden Werke tritt uns diese Erscheinung entgegen. Ein nicht geringer Theil der hier vorhandenen Musikstücke ist anderen Arbeiten, fast ohne weitere Veränderung als der des Textes entnommen. Es sind dies insbesondere die Einleitungs-Chöre zum 1., 4.

ad 4. Theil, ferner eine Anzahl von Arien und ein Duett, n Ganzen 11 Stücke. Diese gehörten ursprünglich weltichen Musiken an, die Bach zu festlichen Gelegenheiten jesetzt hatte, nämlich:

a. dem Drama per musica, der Königin von Polen zu Ehren 1733 componirt,

b. einem anderen Drama per musica, „die Wahl des Hercules" 1733 zu Ehren eines Sächsischen Prinzen aufgeführt.

Es wird der Bemerkung nicht bedürfen, daß der Character aller hiebei betheiligten Sätze, wie wir sie in das vorliegende Werk eingereiht finden, etwa mit Ausnahme der, dem 4. Theile angehörigen Echo-Arie, kein anderer ist, als wie der besondere kirchliche Zweck ihn erforderte.

Es wird über die Neigung Bachs, seine Compositionen in anderen Verbindungen und oft in erneuerter Gestalt zu reproduciren, bei Gelegenheit der kurzen Messen ausführlicher gesprochen werden.

In jedem Falle werden wir die oben genannten Stücke bei näherer Betrachtung des Oratorii lediglich als dessen integrirende Theile erkennen, ohne weitere Rücksicht auf ihre frühere Verwendung zu nehmen, die, wenngleich von weltlicher Bestimmung, doch auch ernster Natur war.

Gehen wir hienach auf die Betrachtung im Einzelnen über, so finden wir zunächst für

den ersten Theil

den Grund-Text des Evangeliums in den Versen 1 bis 7, Cap. II St. Lucä gegeben.

Es sei uns erlaubt, den Text, wie dies auch bei den Cantaten geschehen, der näheren Besprechung voranzusetzen.

1. Chor. (d-dur 3/4.)

Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage,
Rühmet, was heute der Höchste gethan!
Lasset das Zagen, verbannt die Klage,
Stimmt voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!
Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören,
Laßt uns den Namen des Herrschers verehren.

2. Recitativ.

Evangel. St. Lucä, Cap. 2, Vers 1 bis 6. (h-moll 4/4.)

Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augusto ausging, daß alle Welt geschätzet würde, und Jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein Jeglicher in seine Stadt.

Da machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt Davids, die da heißet Bethlehem; darum daß er vom Hause und Geschlechte Davids war: auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die war schwanger.

Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, daß sie gebären sollte.

3. Recitativ. (a-dur 4/4.)

Nun wird mein liebster Bräutigam,
Nun wird der Held aus Davids Stamm
Zum Trost, zum Heil der Erden
Einmal geboren werden.
Nun wird der Stern aus Jacob scheinen,
Sein Strahl bricht schon hervor;
Auf, Zion! und verlasse nun das Weinen,
Dein Wohl steigt hoch empor.

4 Aria. Alt. (a-moll 3/8.)

Bereite dich Zion, mit zärtlichen Trieben
Den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehn.
Deine Wangen
Müssen heut' viel schöner prangen!
Eile den Bräutigam sehnlichst zu lieben.

5. Choral. (a-moll 4/4.)

Wie soll ich dich empfangen,
Und wie begegn' ich dir?
O, aller Welt Verlangen,
O, meiner Seele Zier!

O, Jesu, Jesu, setze
Mir selbst die Fackel bei,
Damit, was dich ergötze,
Mir kund und wissen sei.

6. Recitativ.

Vers 7. (g-dur 4/4.)

Und sie gebar ihren ersten Sohn, und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge.

7. Choral und Recitativ. (g-dur 3/4.)

Choral. Er ist auf Erden kommen arm,
Recitativ. Baß. Wer kann die Liebe recht erhöhn,
Die unser Heiland für uns hegt.
Choral. Sopran. Daß er unser sich erbarm,
Recitativ. Ja, wer vermag es einzusehen,
Wie ihn der Menschheit Leid bewegt
Choral. Uns in dem Himmel mache reich,
Recitativ. Des Höchsten Sohn kommt in die Welt,
Weil ihm ihr Heil so wohl gefällt.
Choral. Und seinen lieben Engeln gleich.
Recitativ. So will er selbst als Mensch geboren werden.
Choral. Kyrieleis!

8. Arie. Baß. (d-dur 2/4.)

Großer Held und starker König,
Liebster Heiland, o wie wenig
Achtest du der Erden Pracht!
Der die ganze Welt erhält,
Ihre Pracht und Zier erschaffen,
Muß in harten Krippen schlafen.

9. Choral. (d dur 4/4.)

Ach mein herzliebes Jesulein
Mach' dir ein rein sanft Bettelein,
Zu ruhn in meines Herzens Schrein,
Daß ich nimmer vergesse dein.

Im reichsten Schwunge entfaltet der Beginn des Oratoriums in dem einleitenden Instrumental-Satz vor uns

die christliche Festfreude. Mit hellen Jubelklänge[n] der Tag gefeiert, der den Herrn und Heiland de[n] geschenkt hat.

Ein rhythmischer, lebhaft bewegter glänzend inst[rumen]tirter Orchester-Satz (3 Trompeten, Pauken, 2 [...] 2 Oboen, Fagott, das Streich-Quartett, die Org[el] den Pauken begonnen, tönt uns entgegen. Er fül[lt den] Eingangs-Chor:

„Jauchzet, Frohlocket, auf, preiset die T[age"] ein, der uns in glänzend bewegter Weise begrüßt. vom Anfang bis zum Schluß, in den Zwischen-[sätzen] („Lasset das Zagen, verbannet die Klage" und „Die [...] Höchsten") jenen Aufwand eigenthümlicher Gestal[tung] entfaltend, durch welche die Chöre Bachs zu Meiste[r- und] Muster-Werken der Stimmführung, selbstständiger [Ani]mation und des Ausdrucks erhoben werden, bewe[gt sich] der weit ausgedehnte Gang des Tonstücks in dem Sch[ein] festlichen Glanzes bis zum Ende fort.

Unser Geist ist von hellen Klängen umwoben. [Wir] stehen inmitten jener großen Schaar von Gläubigen, [die] Lob und Dank dem darbringt, der uns von de[r Höhe] seines himmlischen Thrones herab die Erlösung vo[n Tod] und Sünde gesendet hat.

Die Jubelklänge verstummen. Ihnen folgt in recitirender Declamation der Evangelientext. Ein[e] gehaltene Arie für Alt: „Bereite dich, Zion [mit] zärtlichen Trieben" (a-moll ³/₈. Oboe d'amou[r uni]sono mit der Violine; im Baß: Fagott, Orgel un[d Con]tinuo), deren rhythmische Melodik in naiver Fröm[migkeit] die Freude über die bevorstehende Geburt des Herr[n ver]kündigt, schließt sich an.

Aber in die Freude des Festes bringt ein trüber Zug. Tiefernste Klänge ertönen. Die alte phrygische Kirchen-Tonart führt uns die Melodie des Chorals: „O Haupt voll Blut und Wunden“ zu dem Advents-Liede von Paul Gerhard: „Wie soll ich dich empfangen?“ vor. Wir sehen den Engel des Todes sein bleiches Antlitz enthüllen, über der Wiege des Herrn gebeugt, dessen Leiden verkünden. Das Kind hört den Gesang erklingen, der einst mit den Worten: „Wenn ich einmal soll scheiden“ sein Sterbelied sein wird. Der Meister lüftet vor unseren Blicken den Schleier, der die Zukunft verhüllt. Er zeigt uns voll tiefen und sinnigen Ernstes das Kreuz an der Wiege dessen, der eben die Welt erblicken wird.

Trübe verhallt der Choral in leisen Klängen. Der Evangelist aber fährt fort: Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippen, denn sie hatte sonst keinen Raum in der Herberge.

Welche Einfachheit in diesem rührenden Bilde. Mit sanftem Gesange malt das Orchester (zwei Oboen über dem Baß) die süße Scene, in der die Mutterliebe, ihrer Armuth und Noth vergessend, nur des Kindes gedenkt, das unter ihrem Herzen geruht hat.

In diese weichen Klänge hinein tritt in feierlich-ernster Weise, vom Sopran gesungen, das Luther'sche Lied: „Gelobet seist du Jesu Christ“ mit der Strophe: „Er ist auf Erden kommen arm“.

Wir sollen dessen in der Freude des heiligen Festes nicht vergessen, daß der Herr in die Welt gesendet worden, um für sie als Opfer zu bluten.

Voll Größe tönt der Choral in die symph
chester-Bildung hinein, in seinem Fortgange u
terbrochen durch Betrachtungen, welche der B
Liebe Gottes recitativisch einwirft.

Dieses Stück zeigt in seiner ganz besonde
thümlichkeit, wie wenig Bach sich an Hergeb
eine besondere Form gebunden hat, wie sein r
ihm stets die Besonderheit des Bildes zeigte,
er die Gestaltung und Farbe zu finden hatte.

Er verbindet, um seine Wirkung zu erreich
welche sonst einander entgegengestellt zu werd
das symphonisch behandelte Orchester, den (
das Recitativ, die er, wie sehr sie in strenger
von einander gehalten werden, doch in so eige
und durchgreifender Weise zur Einheit zusam
weiß.

Er zeigt uns das neugeborene Kind in sei
und Niedrigkeit, vor ihm sorgend und sinnend
Andacht die jungfräuliche Mutter. Er zeigt un
ligenschein, welcher des Kindes Haupt umstrah
uns die Stimme der Engel hören, welche vor
Zukunft des Herrn verkünden. Ein ernster
in diesem selten schönen Tonstück, in welchem
deutung des ersten Festtages in den edelsten K
geprägt findet.

Aber der Tag gehört dem Dank und der
In kräftiger Zeichnung führt uns ein Lobgesa
Arie, d-dur ⁴/₄), von der Trompete in glänzendem
begleitet: „Großer Held und starker Kön
Grundstimmung des Tages zurück. Ihm schlie

dem Weihnachts-Liede Luther's die Strophe: „Ach mein herzliebes Jesulein" zu der Melodie: „Vom Himmel hoch, da komm ich her" an, die als Triumphlied (mit den 3 Trompeten und Pauken) in alle Lande hinausschallend, die Geburt des Herrn, den Anfang der Erlösung der Welt verkündet.

Ungeachtet der ernsten Mahnungen, die der Blick in die Zukunft uns eröffnet hat, ist der Jubelklang überwiegend geblieben. „Uns ist zum Heil ein Kind geboren", das ist der Inhalt des schönen Werks, das der Weihnachts-Predigt des ersten Festtages voraufgehend, die christliche Gemeinde in die für den Tag geeignete, frommgläubige Stimmung überleiten sollte.

Einen entgegengesetzten Character erkennen wir in

dem zweiten Theile,

dessen Grundtext den Versen 6 bis 14 Cap. 2 desselben Evangelisten entnommen ist.

Der Text lautet, nach einer Eingangs-Sinfonie (g-dur 12/8):

1. Evangel. St. Lucä, Cap. 2, Vers 8 und 9. (e-moll 4/4.)

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Heerde.

Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie, und sie furchten sich sehr.

2. Choral. (g-dur 4/4.)

Brich an, o schönes Morgenlicht,
Und laß den Himmel tagen!
Du Hirtenvolk, erschrecke nicht,
Weil dir die Engel sagen:
Daß dieses schwache Knäbelein
Soll unser Trost und Freude sein,
Dazu den Satan zwingen
Und letztlich Frieden bringen.

3. Vers 10 und 11. (d-dur 4/4.)

Und der Engel sprach zu ihnen:

Fürchtet euch nicht. Siehe, ich verkündige e
Freude, die allem Volke wiederfahren wird.
Denn euch ist heute der Heiland geboren,
Christus, der Herr, in der Stadt Davids.

4. Recitativ. Baß. (g-dur 4/4.)

Was Gott dem Abraham verheißen,
Das läßt er nun dem Hirten Chor erfüllt ers
Ein Hirt hat alles das zuvor
Von Gott erfahren müssen
Und nun muß auch ein Hirt die That,
Was er damals versprochen hat,
Zuerst erfüllet wissen.

5. Aria. Tenor. (e-moll 3/8)

Frohe Hirten, eilt. ach eilet,
Eh' ihr euch zu lang verweilet,
Eilt, das holde Kind zu sehn,
Geht, die Freude heißt zu schön.
Sucht die Anmuth zu gewinnen,
Geht und labet Herz und Sinnen.

Vers 12.

Und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden i
Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend.

7. Choral. (c-dur 4/4.)

Schaut hin! dort liegt im finstern Stall,
Dess' Herrschaft gehet überall.
Da Speise vormals sucht' ein Rind,
Da ruhet jetzt der Jungfrau'n Kind.

8. Recitativ. Baß. (a-moll 4/4.)

So geht denn hin! ihr Hirten, geht,
Daß ihr das Wunder seht;
Und findet ihr des Höchsten Sohn
In einer harten Krippe liegen:
So singet ihm bei seiner Wiegen
Aus einem süßen Ton',
Und mit gesammtem Chor'
Dies Lied zur Ruhe vor.

dem Weihnachts-Liede Luther's die Strophe: „Ach mein herzliebes Jesulein“ zu der Melodie: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ an, die als Triumphlied (mit den 3 Trompeten und Pauken) in alle Lande hinausschallend, die Geburt des Herrn, den Anfang der Erlösung der Welt verkündet.

Ungeachtet der ernsten Mahnungen, die der Blick in die Zukunft uns eröffnet hat, ist der Jubelklang überwiegend geblieben. „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“, das ist der Inhalt des schönen Werks, das der Weihnachts-Predigt des ersten Festtages voraufgehend, die christliche Gemeinde in die für den Tag geeignete, frommgläubige Stimmung überleiten sollte.

Einen entgegengesetzten Character erkennen wir in

dem zweiten Theile,

dessen Grundtext den Versen 6 bis 14 Cap. 2 desselben Evangelisten entnommen ist.

Der Text lautet, nach einer Eingangs-Sinfonie (g-dur $^{12}/_{8}$):

1. Evangel. St. Lucä, Cap. 2, Vers 8 und 9. (e-moll $^{4}/_{4}$.)

Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Heerde.

Und siehe, des Herren Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie, und sie furchten sich sehr.

2. Choral. (g-dur $^{4}/_{4}$.)

Brich an, o schönes Morgenlicht,
Und laß den Himmel tagen!
Du Hirtenvolk, erschrecke nicht,
Weil dir die Engel sagen:
Daß dieses schwache Knäbelein
Soll unser Trost und Freude sein,
Dazu den Satan zwingen
Und letztlich Frieden bringen.

3. Vers 10 und 11. (d-dur 4/4.)

Und der Engel sprach zu ihnen:

Fürchtet euch nicht. Siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volke wiederfahren wird.

Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids.

4. Recitativ. Baß. (g-dur 4/4.)

Was Gott dem Abraham verheißen,
Das läßt er nun dem Hirten Chor erfüllt erweisen,
Ein Hirt hat alles das zuvor
Von Gott erfahren müssen
Und nun muß auch ein Hirt die That,
Was er damals versprochen hat,
Zuerst erfüllet wissen.

5. Aria. Tenor. (e-moll 3/8)

Frohe Hirten, eilt. ach eilet,
Eh' ihr euch zu lang verweilet,
Eilt, das holde Kind zu sehn,
Geht, die Freude heißt zu schön.
Sucht die Anmuth zu gewinnen,
Geht und labet Herz und Sinnen.

Vers 12.

Und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend.

7. Choral. (c-dur 4/4.)

Schaut hin! dort liegt im finstern Stall,
Dess' Herrschaft gehet überall.
Da Speise vormals sucht' ein Rind,
Da ruhet jetzt der Jungfrau'n Kind.

8. Recitativ. Baß. (a-moll 4/4.)

So geht denn hin! ihr Hirten, geht,
Daß ihr das Wunder seht;
Und findet ihr des Höchsten Sohn
In einer harten Krippe liegen:
So singet ihm bei seiner Wiegen
Aus einem süßen Ton',
Und mit gesammtem Chor'
Dies Lied zur Ruhe vor.

9. Arie. Alt. (g-dur 3/4.)
Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh',
Wache nach diesem für Aller Gedeihen,
Labe die Brust,
Empfinde die Lust,
Wo wir unser Herz erfreuen.

10. Vers 13. (d-dur 4/4.)
alsobald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen
aren, die lobeten Gott und sprachen:

11. Chor. (g-dur 4/4.)
Ehre sei Gott in der Höhe!
Und Friede auf Erden
Und den Menschen ein Wohlgefallen.

12. Recitativ. Baß. (g-dur 4/4.)
So recht, ihr Engel, jauchzet und singet,
Daß es uns heut' so schön gelinget,
Auf denn! wir stimmen mit euch ein,
Uns kann es, so wie euch, erfreu'n.

13. Choral. (g-dur 12/8.)
Wir singen dir in deinem Heer
Aus aller Kraft Lob, Preis und Ehr',
Daß du, o lang gewünschter Gast,
Dich nunmehr eingestellet hast.

s Kind der Jungfrau ist geboren. Wir versenken die Erfüllung der Botschaft von oben, in welche le Symphonie im Styl der Pastorale, eines der sten Werke, die Bach geschrieben hat, einführt.

s Haupt=Motiv voll zarter Melodie und in rhyth= usgeprägter Gliederung (12/8 g-dur) führt uns mit schallmeyartigen Klängen zu den Hirten auf dem Es ist eine Idylle, voll von der reizendsten An= die der Meister uns darstellt. Von dem Streich= :t getragen, die Violine durch die Flöten verstärkt, ls erste Thema dem zweiten Motive, einem süß

klingenden Wiegenliede, entgegen, das eine andere Gruppe von Instrumenten (2 Oboe d'amore, 2 Oboi di caccia), wie von dem träumerischen Glanze hehrer Empfindungen erfüllt, anstimmt. Wie die Schrift das Verweilen der Hirten auf dem Felde in der heiligen Nacht darstellt, so führt die Symphonie uns zu ihnen hin, indem sie zu gleicher Zeit mit süßen Klängen auf das Erscheinen des Jesuskindes hinweist.. Wir sehen die Hirten und vernehmen den wiegenden Gesang für das holde Kind. In ihren eigenthümlichen Klangfarben, bald getrennt, bald in einander verschlungen, hier verhallend, dort von neuem sich ausbreitend, in klarer, lichtvoller Sonderung treten die Motive vor uns hin. Das Menschliche ist von den Strahlen göttlichen Lichts umflossen, die Armuth und Niedrigkeit der Hirten gehoben von der himmlischen Erscheinung, die in Engelsgestalt vor sie hintritt. Ein süßer Hauch weht durch die Natur, die den Heiland in ihrem Schooß soll geboren werden sehen. Die Klarheit des Herrn durchleuchtet die Nacht, daß die Hirten erschrecken.

„Brich an, du schönes Morgenlicht“, so tönt es mit heiligem Klange aus ihrem Munde. Es ist der Morgen der Versöhnung, der aus der Nacht hervorbricht, in die Tod und Sünde die Welt verstrickt hatten.

So hören wir es in der feierlichen Harmonie des schönen Chorals dahertönen, die Worte des Engels einleitend, der in sanftem Sopran (zu den langgezogenen Accorden des Quartetts) seine Stimme zu den Hirten erhebt.

Eine Tenor-Arie: „Frohe Hirten, eilt, ach eilet“ unterbricht die Recitative des Evangeliums. Sie gehört

it ihrer edlen Declamation, dem strengen dreistimmigen atz, in dem sie sich bewegt, sowie mit den langgedehn= n Vocal=Passagen jenen eigenthümlichen Tonschöpfungen s Meisters an, für welche eben eine besondere Empfäng= hkeit und ein aufmerksames Verständniß erfordert wird.

Auf die Worte des Evangeliums: „Ihr werdet nden das Kind in Windeln gewickelt und in ner Krippe liegend" erklingt wieder in kräftig ern= er Weise die schöne Melodie des Weihnachs = Liedes: Vom Himmel hoch, da komm ich her", welche den ersten heil des Oratorii geschlossen hatte:

„Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,
Deß Herrschaft gehet überall",

uf die Knechtsgestalt und Armuth zurückweisend, in wel= her der Herr auf Erden erschienen ist.

Ein kurzes Recitativ (Baß) fordert die Hirten auf, em Kinde in der Krippe ein Wiegenlied zu singen. Von en vier Oboen der Symphonie und dem Baß in har= eggirenden Accorden begleitet, führt dasselbe zu dem iberaus zart gehaltenen Wiegenliede (Arie für Alt, 2/4 G-dur) über, welches Bach nicht, wie die Worte des Tex= es es hätten erwarten lassen, dem Chor gegeben hat, ondern in richtiger Erkenntniß wie von der Mutter ge= ungen darstellt. Die Andeutung des Chorgesangs ist in ie mit der Singstimme all' unisono gehende Flöte ge= egt, während der Baß in wiegender Bewegung zu dem us vier Oboen und den drei Oberstimmen des Quartett estehenden Orchester der träumerisch daher klingenden Melodie des Gesanges folgt. Man glaubt nicht, den lten strengen Meister im Contrapunkt und in dem figu=

rirten Satz zu hören, wenn man diese innige, sanfte Weise vernimmt, in der er dem schlafenden Jesuskinde das Wiegenlied ertönen läßt. Fast mit Bedauern sieht man ihn im zweiten Theile der Arie von diesem Character abweichen. Freilich mochte es auch schwer sein, diesem nichtssagenden Texte eine tiefere Seite der Empfindung abzugewinnen.

„Und alsobald, verkündet der Evangelist, waren bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren.“ „Ehre sei Gott in der Höhe“ ertönt es feurig und stark, wie ein Lobgesang von oben her. Alsobald sind sie da, die himmlischen Heerschaaren, alle zu gleicher Zeit, mit lautem Jubel und in reich geschmückten Klängen, jene Stimmen des mächtigen Chors, von dem vollen Orchester (2 Flöten, 2 Oboi d'amore, 2 Oboi di caccia, Streich-Quartett, Orgel) getragen das Lob des Höchsten singend. Ein Kranz glänzender Blüthen schlingt sich rankend empor. Alles strebt frei und mächtig in die Höhe. Und „Friede auf Erden“ ertönt es dazwischen über sanft gebrochenen Accorden und dem ruhig daher klingenden Orgelpunkt des Basses in weicherer Weise, bis der Jubel von neuem sich daher schwingt. Mit den Worten: „Und den Menschen ein Wohlgefallen“ windet sich der Kranz reicher und reicher zu strahlenden Gewinden zusammen, bis er gleichsam von Engelshänden vollendet, in kurzer Zusammenfassung die Hauptmotive noch einmal dicht neben einander stellt und dann, wie in den Wolken verschwindend, verklingt. In der That liegt in diesem Tonsatz eine Größe und Pracht, wie sie eben dem festlichen Tage zukommt, an dem der

err in Erfüllung seiner Verheißungen seinen eingebor=
n Sohn in die Welt gesendet hat. Freudig und erho=
n blicken wir zu den lichtstrahlenden Wolken empor,
nen der Gesang entströmt und die wir, wie in einem
aphael'schen Bilde, mit hunderttausenden glänzender
ngelsköpfe belebt finden.

Und es antworten die Hirten, in fester freudiger Zu=
rsicht, wiederum in die Weise des Chorals: „Vom
immel hoch, da komm ich her" einfallend:

„Wir singen dir in deinem Heer" u. s. w.

Aber nicht wie am Schluß des ersten Theils von dem
metternden Tone der Trompeten und dem Donner der
auken im hellen Jubel getragen und nicht wie kurz zu=
er in ruhig ernster Betrachtung der Armuth des Herrn,
klingt der schöne Choral. Nein, sanft und voll lieb=
cher Klänge begrüßt er das neugeborene Kind, dessen
Wiegenlied in dem sanftem Gange der vier Oboen aus
er Symphonie zwischen den Strophen des Chorals von
Neuem daher klingt. Wir stehen vor der Krippe. Der
Engel des Herrn gießt seinen göttlichen Glanz darüber
us. Anbetend sinken wir auf die Knie vor dem Kinde,
n dem in sanftem Schlummer die ersten Träume der
Unschuld vorüber ziehen. Die jungfräuliche Mutter wiegt
n lieblicher Freude den Schlaf ihres Erstgeborenen. Ver=
schwunden ist das düstere Symbol der Zukunft. Leise
erhallen die wiegenden Klänge über dem Gebete.

In dem dritten Theil

finden wir die Anbetung der Hirten behandelt. (Vers
5 bis 20 a. a. O.)

klingenden Wiegenliede, entgegen, das eine andere Grup
von Instrumenten (2 Oboe d'amore, 2 Oboi di cacci
wie von dem träumerischen Glanze hehrer Empfindung
erfüllt, anstimmt. Wie die Schrift das Verweilen d
Hirten auf dem Felde in der heiligen Nacht darstellt,
führt die Symphonie uns zu ihnen hin, indem sie
gleicher Zeit mit süßen Klängen auf das Erscheinen d
Jesuskindes hinweist.. Wir sehen die Hirten und vern
men den wiegenden Gesang für das holde Kind.
ihren eigenthümlichen Klangfarben, bald getrennt, b
in einander verschlungen, hier verhallend, dort von neu
sich ausbreitend, in klarer, lichtvoller Sonderung zie
die Motive vor uns hin. Das Menschliche ist von
Strahlen göttlichen Lichts umflossen, die Armuth u
Niedrigkeit der Hirten gehoben von der himmlischen E
scheinung, die in Engelsgestalt vor sie hintritt. Ein sü
Hauch weht durch die Natur, die den Heiland in ih
Schooß soll geboren werden sehen. Die Klarheit
Herrn durchleuchtet die Nacht, daß die Hirten erschrec

„Brich an, du schönes Morgenlicht", so t
es mit heiligem Klange aus ihrem Munde. Es ist
Morgen der Versöhnung, der aus der Nacht hervorbri
in die Tod und Sünde die Welt verstrickt hatten.

So hören wir es in der feierlichen Harmonie
schönen Chorals dahertönen, die Worte des Engels
leitend, der in sanftem Sopran (zu den langgezoge
Accorden des Quartetts) seine Stimme zu den Hirten
hebt.

Eine Tenor-Arie: „Frohe Hirten, eilt, ach eil
unterbricht die Recitative des Evangeliums. Sie ge

mit ihrer edlen Declamation, dem strengen dreistimmigen Satz, in dem sie sich bewegt, sowie mit den langgedehnten Vocal-Passagen jenen eigenthümlichen Tonschöpfungen des Meisters an, für welche eben eine besondere Empfänglichkeit und ein aufmerksames Verständniß erfordert wird.

Auf die Worte des Evangeliums: „Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend" erklingt wieder in kräftig ernster Weise die schöne Melodie des Weihnachts-Liedes: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", welche den ersten Theil des Oratorii geschlossen hatte:

„Schaut hin, dort liegt im finstern Stall,
Deß Herrschaft gehet überall",

auf die Knechtsgestalt und Armuth zurückweisend, in welcher der Herr auf Erden erschienen ist.

Ein kurzes Recitativ (Baß) fordert die Hirten auf, dem Kinde in der Krippe ein Wiegenlied zu singen. Von den vier Oboen der Symphonie und dem Baß in harpeggirenden Accorden begleitet, führt dasselbe zu dem überaus zart gehaltenen Wiegenliede (Arie für Alt, 2/4 g-dur) über, welches Bach nicht, wie die Worte des Textes es hätten erwarten lassen, dem Chor gegeben hat, sondern in richtiger Erkenntniß wie von der Mutter gesungen darstellt. Die Andeutung des Chorgesangs ist in die mit der Singstimme all' unisono gehende Flöte gelegt, während der Baß in wiegender Bewegung zu dem aus vier Oboen und den drei Oberstimmen des Quartett bestehenden Orchester der träumerisch daher klingenden Melodie des Gesanges folgt. Man glaubt nicht, den alten strengen Meister im Contrapunkt und in dem figu-

rirten Satz zu hören, wenn man diese innige, sanfte Weise vernimmt, in der er dem schlafenden Jesuskinde das Wiegenlied ertönen läßt. Fast mit Bedauern sieht man ihn im zweiten Theile der Arie von diesem Character abweichen. Freilich mochte es auch schwer sein, diesem nichtssagenden Texte eine tiefere Seite der Empfindung abzugewinnen.

„Und alsobald, verkündet der Evangelist, waren bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren." „Ehre sei Gott in der Höhe" ertönt es feurig und stark, wie ein Lobgesang von oben her. Alsobald sind sie da, die himmlischen Heerschaaren, alle zu gleicher Zeit, mit lautem Jubel und in reich geschmückten Klängen, jene Stimmen des mächtigen Chors, von dem vollen Orchester (2 Flöten, 2 Oboi d'amore, 2 Oboi di caccia, Streich-Quartett, Orgel) getragen das Lob des Höchsten singend. Ein Kranz glänzender Blüthen schlingt sich rankend empor. Alles strebt frei und mächtig in die Höhe. Und „Friede auf Erden" ertönt es dazwischen über sanft gebrochenen Accorden und dem ruhig daher klingenden Orgelpunkt des Basses in weicher Weise, bis der Jubel von neuem sich daher schwingt. Mit den Worten: „Und den Menschen ein Wohlgefallen" windet sich der Kranz reicher und reicher in strahlenden Gewinden zusammen, bis er gleichsam von Engelshänden vollendet, in kurzer Zusammenfassung die Hauptmotive noch einmal dicht neben einander stellt und dann, wie in den Wolken verschwindend, verklingt. In der That liegt in diesem Tonsatz eine Größe und Pracht, wie sie eben dem festlichen Tage zukommt, an dem der

Herr in Erfüllung seiner Verheißungen seinen eingebornen Sohn in die Welt gesendet hat. Freudig und erhoben blicken wir zu den lichtstrahlenden Wolken empor, denen der Gesang entströmt und die wir, wie in einem Raphael'schen Bilde, mit hunderttausenden glänzender Engelsköpfe belebt finden.

Und es antworten die Hirten, in fester freudiger Zuversicht, wiederum in die Weise des Chorals: „Vom Himmel hoch, da komm ich her" einfallend:

„Wir singen dir in deinem Heer" u. s. w.

Aber nicht wie am Schluß des ersten Theils von dem schmetternden Tone der Trompeten und dem Donner der Pauken im hellen Jubel getragen und nicht wie kurz zuvor in ruhig ernster Betrachtung der Armuth des Herrn, erklingt der schöne Choral. Nein, sanft und voll lieblicher Klänge begrüßt er das neugeborene Kind, dessen Wiegenlied in dem sanftem Gange der vier Oboen aus der Symphonie zwischen den Strophen des Chorals von Neuem daher klingt. Wir stehen vor der Krippe. Der Engel des Herrn gießt seinen göttlichen Glanz darüber aus. Anbetend sinken wir auf die Knie vor dem Kinde, an dem in sanftem Schlummer die ersten Träume der Unschuld vorüber ziehen. Die jungfräuliche Mutter wiegt in lieblicher Freude den Schlaf ihres Erstgeborenen. Verschwunden ist das düstere Symbol der Zukunft. Leise verhallen die wiegenden Klänge über dem Gebete.

In dem dritten Theil

finden wir die Anbetung der Hirten behandelt. (Vers 15 bis 20 a. a. O.)

1. Chor. (d-dur 3/4.)

Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen,
Laß dir die matten Gesänge gefallen,
Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht.
Hör' der Herzen frohlockendes Preisen,
Wenn wir dir jetzt die Ehrfurcht erweisen,
Weil unsere Wohlfahrt befestiget steht.

7. Evangelist. Lucas Cap. 2, Vers 15. (a-d[illegible]

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander:

8. Chor. (a-dur 3/4.)

Lasset uns nun gehen gen Bethlehem,
Und die Geschichte sehen, die da geschehen ist,
Die uns der Herr kundgethan hat.

9. Recitativ. Baß. (a-dur 4/4.)

Er hat sein Volk getröst't,
Er hat sein Israel erlöst,
Die Hülf' aus Zion hergesendet
Und unser Leid geendet.
Seht, Hirten, dies hat er gethan,
Geht, dieses trefft ihr an.

[illegible]

[illegible] uns gethan
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

Und sie [illegible]
[illegible] Kind in der Krippe [illegible]

1. Chor. (d-dur ³/₈.)

Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen,
Laß dir die matten Gesänge gefallen,
Wenn dich dein Zion mit Psalmen erhöht.
Höre der Herzen frohlockendes Preisen,
Wenn wir dir jetzo die Ehrfurcht erweisen,
Weil unsere Wohlfahrt befestiget steht.

2. Evangelium St. Lucä, Cap. 2, Vers 15. (a-dur ⁴/₄)

Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander:

3. Chor. (a-dur ³/₄.)

Lasset uns nun gehen gen Betlehem,
Und die Geschichte sehen, die da geschehen ist,
Die uns der Herr kundgethan hat.

4. Recitativ. Baß. (a-dur ⁴/₄.)

Er hat sein Volk getröst't,
Er hat sein Israel erlöst,
Die Hülf' aus Zion her gesendet
Und unser Leid geendet.
Seht, Hirten! dies hat er gethan,
Geht! dieses trefft ihr an.

5. Choral. (d-dur ⁴/₄.)

Dies hat er alles uns gethan,
Sein' groß' Lieb' zu zeigen an;
Deß freu' sich alle Christenheit,
Und dank' ihm deß in Ewigkeit.
Kyrieleis!

6. Duett. Sopran, Baß. (a-dur ⁶/₈.)

Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
Tröstet uns und macht uns frei,
Deine holde Gunst und Liebe,
Deine wundersamen Triebe
Machen deine Vatertreu
Wieder neu.

7. Vers 16 bis 19. (g-moll ⁴/₄.)

Und sie kamen eilend, und fanden beide, Mariam und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegend.

sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, wel-
ihnen von diesem Kind' gesaget war.
Alle, vor die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen
en gesaget hatten.
ia aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem

8. Arie. Alt. (g-moll 3/4.)

Schließe, mein Herze, dies selige Wunder
Fest in deinem Glauben ein.
Lasse dies Wunder der göttlichen Werke
Immer zur Stärke
Deines schwachen Glaubens sein!

9. Recitativ. Alt. (d-dur 4/4.)

Ja, ja! mein Herz soll es bewahren,
Was es an dieser holden Zeit
Zu seiner Seligkeit
Für sicheren Beweis erfahren.

10 Choral. (g-dur 4/4.)

Ich will dich mit Fleiß bewahren,
Ich will dir
Leben hier,
Dir will ich abfahren.
Mit dir will ich endlich schweben
Voller Freud',
Ohne Zeit
Dort im andern Leben.

11. Vers 20. (g-moll 4/4.)

die Hirten kehrten wieder um, preiseten und lobten Gott um
das sie gesehen und gehöret hatten, wie denn zu ihnen gesa-

12. Choral (fis-moll 4/4.)

Seid froh, dieweil
Daß euer Heil
Ist hie ein Gott und auch ein Mensch geboren.
Der welcher ist
Der Herr und Christ,
In Davids Stadt von vielen auserkoren.

In glänzender, kräftiger Bewegung beginnt der Eingangs-Chor mit reicher Orchester-Begleitung (3 Trompeten, Pauken, Flöten, Oboen, Streich-Quartett und Orgel). Er führt uns in den Character der Festfeier zurück, der uns in dem Anfangs-Chor des ersten Theils begrüßt hatte. In schwungvoller, fast weltlich klingender Weise (der Chor ist der Cantate zu Ehren der Königin von Polen entnommen) verkündet der Chor uns die Stimmung des festlichen Tages.

Nach dem kurzen und festgezeichneten Abschluß tritt der Evangelist recitativisch ein und die Hirten sprechen unter einander:

„Lasset uns hingehen gen Betlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kund gethan hat."

Der Grundbaß lebhaft bewegt, während Flöte und Violine in schnellen Passagen über den Gesangsstimmen und dem Orchester daher stürmen, zeigt uns die feine Gliederung dieses Chors in seiner polyphonen Gestaltung, seinen Imitationen und Umkehrungen die Schaar der wandernden Hirten im schnellen Fortschreiten nach der Krippe des Neugeborenen. Ihnen ruft eine Stimme aus der Gemeinde (Baß) in kurzem Recitativ in das Gedächtniß zurück, was der Herr gethan und verkündet ihnen, was sie antreffen werden, und Alle stimmen voll Dank und Freude den Choral an: „Dies hat er alles uns gethan" ꝛc., dessen harmonische Fülle und Belebung die volle Meisterschaft des Tonsetzers bekundet.

Ein lang ausgesponnenes, in allen Motiven bis zu den äußersten Grenzen der Empfindung entwickeltes Duett

Mein Jesus! wenn ich sterbe,
So weiß ich, daß ich nicht verderbe;
Dein Name steht in mir geschrieben,
Der hat des Todes Furcht vertrieben.

5. Arie. Sopran. (c-dur 6/8.)

Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen
Auch den allerkleinsten Saamen
Jenes strengen Schreckens ein?
Nein! Du sagst ja selber nein!

Echo. Sopran.

Nein!
Sollt' ich nun das Sterben scheuen?
Nein! Dein süßes Wort ist da!
Oder sollt' ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland, sprichst selbst,
Ja!

Echo. Sopran.

Ja!

6. Duo. (f-dur 4/4.)

1. Stimme. Sopran.

Wohlan! Dein Name soll allein
In meinem Herzen sein.
So will ich dich entzücket nennen,
Wenn Brust und Herz
Zu dir vor Liebe brennen.
Doch Liebster! sage mir: wie rühm' ich dich?
Wie nur dank' ich dir?

2. Stimme. Baß.

Jesu, meine Freud und Wonne,
Meiner Hoffnung Schatz und Theil,
Mein Erlöser, Schutz und Heil,
Hirt und König, Licht und Sonne.
Ach wie soll ich würdiglich,
Mein Herr Jesu preisen dich?

7. Arie. Tenor. (d-moll 3/4.)

Ich will nur dir zu Ehren leben,
Mein Heiland, gieb mir Kraft und Muth,
Daß es mein Herz recht eifrig thut.

[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Die Hirten sind zurückgekehrt auf ihre Felder. Der Engel ist von ihnen zum Himmel gefahren. Verstummt ist der Chor der himmlischen Heerschaaren. Maria aber legt das göttliche Kind an ihren Herzen und bewegt in sich die Verkündigung des Herrn.

In solchen Empfindungen empfängt uns der groß, breit ausgesponnene Eingangs-Chor.

In sanft melodischen Harmonien erhebt sich das Vorlied, das uns zu der feierlichen Handlung der Beschneidung in den Tempel des Herrn einführt. Wir finden diesen zum Feste geschmückt. Sanfte Klänge tönen uns aus seinen Hallen entgegen. Die orchestrale Grundlage dieses Chors ist statt der Trompeten und Pauken durch die Hörner belebt. Der strenge Kirchenstyl des Meisters stellt sich nicht in die vordere Linie. Wir möchten den Character dieses Tonstücks, das ja auch einem „Drama per musica" entnommen ist, fast als opernhaft bezeichnen, ohne dadurch ausdrücken zu wollen, daß derselbe dem kirchlichen Ernst und der für den Feiertag beabsichtigten Wirkung nicht entspreche.

Das Evangelium tritt nur in dem ganz kurzen Satze (Cap. 2 V. 21, Lucä) auf: „Und da acht Tage um

Mein Jesus! wenn ich sterbe,
So weiß ich, daß ich nicht verderbe;
Dein Name steht in mir geschrieben,
Der hat des Todes Furcht vertrieben.

5. Arie. Sopran. (c-dur 6/8.)

Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen
Auch den allerkleinsten Saamen
Jenes strengen Schreckens ein?
Nein! Du sagst ja selber nein!

Echo. Sopran.

Nein!
Sollt' ich nun das Sterben scheuen?
Nein! Dein süßes Wort ist da!
Oder sollt' ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland, sprichst selbst,
Ja!

Echo. Sopran.

Ja!

6. Duo. (f-dur 4/4.)

1. Stimme. Sopran.

Wohlan! Dein Name soll allein
In meinem Herzen sein.
So will ich dich entzücket nennen,
Wenn Brust und Herz
Zu dir vor Liebe brennen.
Doch Liebster! sage mir: wie rühm' ich dich?
Wie nur dank' ich dir?

2. Stimme. Baß.

Jesu, meine Freud und Wonne,
Meiner Hoffnung Schatz und Theil,
Mein Erlöser, Schutz und Heil,
Hirt und König, Licht und Sonne.
Ach wie soll ich würdiglich,
Mein Herr Jesu preisen dich?

7. Arie. Tenor. (d-moll 3/4.)

Ich will nur dir zu Ehren leben,
Mein Heiland, gieb mir Kraft und Muth,
Daß es mein Herz recht eifrig thut.

Nach unserer Auffassung paßt diese Arie in keine Weise in die religiöse Umgebung einer Kirchenmusik, noch weniger in die Kirche überhaupt, auch wenn man zugeben wollte, daß eben diese Art einer heiter sinnlichen Anregung bei der Veranlassung der Namens-Bezeichnung Je nicht gerade verletzend wirken müßte.

Neue Betrachtungen über Christi Wohlthaten und Zuversicht der Liebe zu ihm ergießen sich wiederum in einem jener eigenthümlichen Stücke, in welchem der Meister wie in dem vorher bezeichneten Ariose des Sopran in der Mischung von Recitativ und gebundenem Gesang jede ihm überkommene Form in eigenthümlicher Weise der von ihm beabsichtigten Wirkung unterordnet. Wie in dem bereits vorerwähnten Stücke „Jesu du mein liebstes Leben" bewegen sich beide Stimmen dieses Zwiegesanges „Wohlan dein Name soll allein" in vollständigster Unabhängigkeit miteinander selbstständig daher, der Sopran in choralmäßig gegliederter Melodie, der Baß in recitativischer Form. In ruhiger Würde führt dieser Sa zu dem in einer Tenor-Arie (d-moll $^{4}/_{4}$) ausgesprochenen Entschluß über:

„Ich will nur dir zu Ehren leben",

welche mit ihrem ausdrucksvollen Motive in streng contrapunktischer Meisterschaft als Fuge behandelt ist und in der die begleitenden Orchesterstimmen (2 Violinen und Baß) in voller Selbstständigkeit mit der Singstimme gleichmäßig zur Herstellung des vierstimmigen Satzes mitwirken. Ungeachtet ihrer glänzenden Entwickelung und des schwungvollen Tones, der in ihr vorherrscht, wird sie, wie wir glauben, für unser Empfindungsvermögen kaum nachhaltig anregend zu wirken im Stande sein.

waren, daß das Kind beschnitten wurde, da ward sein Name genannt Jesus, welcher genannt war von dem Engel, ehe er im Mutterleibe empfangen ward." Ein dem Baß gegebenes Recitativ („Immanuel, o süßes Wort") von dem Quartett in langgezogenen Accorden begleitet, vereinigt sich in eigenthümlicher Weise mit einem melodischen Arioso des Sopran: (f-dur 4/4)

„Jesu, du mein liebstes Leben,
Meiner Seele Bräutigam!"

das voll sanfter Hingebung und Liebe erklingt, während das Recitativ des Baß selbstständig fortgeführt wird und nach dem Verklingen des Sopran allein weiter geht. Der Text enthält abstracte Betrachtungen über die Liebe des Heilands und die Wohlthaten seines Todes, in wiederholter Weise an den Namen Jesu anknüpfend.

Diesem merkwürdigen Tonstück schließt sich eine Arie sehr eigenthümlicher Art (gleichfalls dem Drama per musica „die Wahl des Hercules" entlehnt und dort mit den Worten „Treues Echo dieser Orten" beginnend, 6/8 c-dur Oboe, Solo und Baß) an, in welchen ein melodisches Echo der Oboe und einer zweiten Sopranstimme das nein und ja in vielfach veränderten, sanft verhallenden Klängen wiedergiebt. Hier finden wir uns vor der Frage, ob dieses Spiel der Stimmen und Instrumente dem kirchlichen Character der Fest-Cantate entsprechend sei, und wie der strenge und ernste Meister es über sich vermocht habe, diese Arie dort hineinzuziehen? Je seltner wir in die Lage kommen, eine solche Frage nicht genügend beantworten zu können, um so mehr sind wir verpflichtet, dieselbe nicht zu umgehen.

Nach unserer Auffassung paßt diese Arie in keiner Weise in die religiöse Umgebung einer Kirchenmusik, noch weniger in die Kirche überhaupt, auch wenn man zugeben wollte, daß eben diese Art einer heiter sinnlichen Anregung bei der Veranlassung der Namens-Bezeichnung Jesu nicht gerade verletzend wirken müßte.

Neue Betrachtungen über Christi Wohlthaten und die Zuversicht der Liebe zu ihm ergießen sich wiederum in einem jener eigenthümlichen Stücke, in welchem der Meister wie in dem vorher bezeichneten Ariose des Sopran in der Mischung von Recitativ und gebundenem Gesang jede ihm überkommene Form in eigenthümlicher Weise der von ihm beabsichtigten Wirkung unterordnet. Wie in dem bereits vorerwähnten Stücke „Jesu du mein liebstes Leben" bewegen sich beide Stimmen dieses Zwiegesanges „Wohlan dein Name soll allein" in vollständigster Unabhängigkeit miteinander selbstständig daher, der Sopran in choralmäßig gegliederter Melodie, der Baß in recitativischer Form. In ruhiger Würde führt dieser Satz zu dem in einer Tenor-Arie (d-moll ¾) ausgesprochenen Entschluß über:

„Ich will nur dir zu Ehren leben",

welche mit ihrem ausdrucksvollen Motive in streng contrapunktischer Meisterschaft als Fuge behandelt ist und in der die begleitenden Orchesterstimmen (2 Violinen und Baß) in voller Selbstständigkeit mit der Singstimme gleichmäßig zur Herstellung des vierstimmigen Satzes mitwirken. Ungeachtet ihrer glänzenden Entwickelung und des schwungvollen Tones, der in ihr vorherrscht, wird sie, wie wir glauben, für unser Empfindungsvermögen kaum nachhaltig anregend zu wirken im Stande sein.

Der Choral:

„Jesus, richte mein Beginnen"

muthmaßlich von des Meisters eigener Composition, von glänzenden Orchestersätzen begleitet, schließt diesen Theil, in welchem die über den Namen des Erlösers reflectirenden Elemente des Textes sehr vorherrschend und die kirchliche Erhebung weniger selbstständig und groß dargestellt ist, als in den vorhergehenden Abtheilungen.

Ihm gegenüber tritt der

fünfte Theil

in der Anbetung der heiligen drei Könige wieder mehr in den Mittelpunkt der Schrift zurück. Der Text geht hier in das Evangelium Matthäi über. Cap. 2 Vers 1 bis 6 bilden die Grundlage.

1. Chor. (a-dur 3/4.)

Ehre sei dir Gott gesungen,
Dir sei Lob und Dank bereit't,
Dich erhebet alle Welt,
Weil dir unser Wohl gefällt.
Weil anheut
Unser aller Wunsch gelungen,
Weil uns dein Segen so herrlich erfreut.

2. Evangelium St. Matthäi, Cap. 2, Vers 1 und 2.

Da Jesus geboren war zu Bethlehem im jüdischen Lande, zur Zeit des Königes Herodes, siehe, da kamen die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und sprachen:

3. Chor. (h-moll 4/4.)

Wo ist der neugeborne König der Juden?

4. Recitativ. Alt. (e-moll.)

Sucht ihn in meiner Brust,
Hier wohnt er, mir und ihm zur Lust!

5. Chor. (e-moll 4/4.)

Wir haben seinen Stern gesehen
Im Morgenlande
Und sind kommen, ihn anzubeten.

6. Recitativ. Alt (h-moll 4/4.)

Wohl euch, die ihr dies Licht gesehen,
Es ist zu eurem Heil geschehen.
Mein Heiland du, du bist das Licht,
Das auch den Heiden scheinen sollen,
Und sie, sie kennen dich noch nicht,
Als sie dich schon verehren wollen.
Wie hell, wie klar muß nicht dein Schein,
Geliebter Jesu sein!

7. Choral. (fis-moll 4/4.)

Dein Glanz all' Finsterniß verzehrt,
Die trübe Nacht in Licht verkehrt.
Leit uns auf deinen Wegen,
Daß dein Gesicht
Und herrlich's Licht
Wir ewig schauen mögen!

8. Arie. Baß (fis-moll 2/4.)

Erleucht auch meine finstre Sinnen,
Erleuchte mein Herze
Durch der Strahlen klaren Schein!
Dein Wort soll mir die hellste Kerze
In allen meinen Werken sein.
Dies lässet die Seele
Nichts Böses beginnen.

9. [illegible] (a-dur 4/4.)

Da das der König Herodes hörte, erschrak er, und mit ihm ganze Jerusalem.

10. Recitativ. Alt (cis-moll 4/4.)

Warum wollt ihr erschrecken?
Kann meines Jesu Gegenwart
Euch solche Furcht erwecken?
Solltet ihr euch nicht vielmehr
Darüber freuen,
Weil er dadurch verspricht,
Der Menschen Wohlfahrt zu erneuen.

11. [illegible] (a-dur 4/4.)

ließ versammeln alle Hohepriester und Schriftgelehrten u
; und erforschete von ihnen, wo Christus sollte geboren werd

Und sie sagten ihm: zu Bethlehem im jüdischen Lande; denn also stehet geschrieben durch den Propheten: Und du, Bethlehem, im jüdischen Lande bist mit nichten die kleinste unter den Fürsten Juda; denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel ein Herr sei.

12. Terzett. (h-moll ³/₄.)
1. und 2. Stimme. Sopran und Baß.
Ach! wann wird die Zeit erscheinen?
Ach, wann kommt der Trost der Seinen?
3. Stimme. Alt.
Schweigt, er ist schon wirklich hier!
1. und 2. Stimme.
Jesu, ach! so komm zu mir!

13. Recitativ. (a-dur ⁴/₄.)
Mein Liebster herrschet schon.
Ein Herz, das seine Herrschaft liebet
Und sich ihm ganz zu eigen giebet,
Ist meines Jesu Thron.

14. Choral. (a-dur ⁴/₄.)
Zwar ist solche Herzensstube
Wohl kein schöner Fürsten Saal
Sondern eine finstre Grube.
Doch, sobald dein Gnadenstrahl,
In dieselbe nur wird blinken
Wird sie voller Sonnen dünken.

Ein feuriger Chor mit verhältnißmäßig einfachem Orchester (a-dur ³/₄. 2 Oboi d'amore und Streichquartett) in reicher Figurirung nnd in breit durchgearbeiteten glänzenden Motiven beginnt. Ihm folgt der Evangelist, und es ertönt in kurzem vierstimmigem Satz (d-dur ⁴/₄) die Frage: Wo ist der neugeborne König der Juden? Und nach den recitativischen Worten des Alt (welcher in diesem Theile die leitende Stimme für die religiösen Grundanschauungen übernommen hat):

„Sucht ihn in eurer Brust,
Hier wohnt er mir und ihm zur Lust“

fahren die Weisen aus dem Morgenlande in steigende Bewegung und ernstfragender Stimmung fort: „Wir haben seinen Stern gesehen im Morgenlande und sind kommen, ihn anzubeten. Ein Recitativ (Alt preist das Licht des Heilands, das auch den Heiden z schienen habe, und führt in einen herrlichen, wohl au von Bach selbst herrührenden Choral über:

„Dein Glanz all Finsterniß verzehrt“

Einer Arie für Baß, in dreistimmigem Satz (mit d Oboe d'amore und dem Baß), sonst dem Arienstyl d Epoche des Meisters angehörig, folgt die Fortsetzung d Evangeliums: „Da das der König Herodes hört erschrak er und mit ihm das ganze Jerusalem und nach einem kurzen Recitativ des Alt: „Waru wollt ihr erschrecken? Kann meines Jesu Gegen wart euch solche Furcht erwecken u. s. w., dessen o chestrale Begleitung die Bewegung des Zitterns andeute fährt die heilige Schrift in ihrem Berichte fort. Herode forscht bei den Schriftgelehrten und Priestern, wo Chri stus sollte geboren werden? Diese aber antworten ihm durch den Mund des Evangelisten, in einfachem Recitati beginnend: „Zu Bethlehem im jüdischen Lande, als stehet geschrieben durch den Propheten. Erst mi den Worten: „Und du Bethlehem im jüdischen Land bist mit nichten die kleinste unter den Fürste Juda ꝛc. fällt der Gesang des Evangelisten, von de bewegt fortschreitenden Basse getragen in jenen feierli pathetischen Character, der uns darauf hinweist, daß bi

das Wort des alten Testaments in der ernsten Form der Weissagung verkündet werde. Der Prophet spricht zu uns: Wir sehen ihn stehen in seiner ruhigen Hoheit, nicht achtend des zitternden Fürsten, in dessen Brust seine Worte die bange Ahndung verlöschender Größe erwecken.

Bach läßt hier ein Terzett folgen. Sopran und Tenor fragen mit inständigem Dringen und demuthsvoller Hingebung:

„Ach wann wird die Zeit erscheinen,
Ach, wann kommt der Trost der Seinen".

Die Altstimme antwortet dazwischenfallend, mit festem Zuruf:

„Schweigt! Er ist schon wirklich da".

Ein Solo der Violine, nur von dem Baß getragen, hebt den Character der fragenden Gesangsstimmen und vereinigt sich mit ihnen und dem Baß zu vollständig vierstimmigem Satze. Das Stück ist sehr breit angelegt. Die Altstimme schließt, allein zurückbleibend, den Gesang ab und tritt, nachdem in dem Ritornell das Hauptmotiv noch einmal durchgeführt worden, in kurzem Recitativ (zu 2 Oboi d'amore) noch einmal mit der Versicherung auf: „Mein Liebster herrschet schon u. s. w."

Dann erklingt zum Schluß die Melodie des Chorals „Gott des Himmels und der Erde" zu den wunderlichen oben angegebenen Worten:

„Zwar ist solche Herzensstube &c."

Auch in der zweiten Hälfte dieses Theils, wo das Evangelium beendet ist, erscheint das betrachtende Element in den Vordergrund gerückt. Den Stern, der der Geburt des Herrn so herrlich geleuchtet hat, erblicken wir

kaum anders, als in der Form dramatischer Glaub-
sätze. Der heilige Glanz, der die Weisen aus dem M
genlande umgiebt, jener mystische Schleier, der über il
Kommen und Gehen verbreitet war, flammt vor uns
in den wenigen Worten des Evangelisten auf. Die
sche Stimmung, die eigentlich fromm-religiöse Erbe
des Herzens, die der Musik so reiche Quellen der
rung und Empfindung bietet, steht wie im vierten
zurück. Nur die Choralsätze mit ihrer frommen Ha
nien-Pracht beleben unser Gefühl von neuem und
in uns das Ewige dieser großen Kunst-Gestaltungen
Wir treten hiemit in den

sechsten Theil

des großen Werkes, für das Fest der heiligen drei
nige bestimmt, ein (Vers 7 bis 12, Cap. 2. Matthä

1. Chor. (d-dur 3/8.)

Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben,
So gieb, daß wir im festen Glauben
Nach deiner Macht und Hülfe sehn.
Wir wollen dir allein vertrauen,
So können wir den scharfen Klauen
Des Feindes unversehrt entgehn.

2. Evangelium St. Matthäi, Cap. 2, Vers 7. 8. d-dı

Da berief Herodes die Weisen heimlich, und erlernete mit
von ihnen, wenn der Stern erschienen wäre.

Und wies sie hin gen Bethlehem und sprach:

Herodes. Ziehet hin und forschet fleißig nach
Kindlein, und wenn ihr's findet, sagt mir's wieder,
ich auch komme und es anbete.

3. Recitativ. Sopran (h-moll 4/4.)

Du Falscher, suche nur den Herrn zu fällen,
Nimm alle falsche List, dem Heiland nachzustellen.
Der, dessen Kraft kein Mensch ermißt
Bleibt doch in sich'rer Hand.

Dein Herz, dein falsches Herz ist schon
Nebst aller seiner List, des Höchsten Sohn
Den du zu stürzen suchst, sehr wohlbekannt.

4. Arie. Sopran. (a-dur 3/4.)

Nur ein Wink von seinen Händen
Stürzt ohnmächt'ger Menschen Macht.
Hier wird alle Kraft verlacht.
Spricht der Höchste nur ein Wort,
Seiner Feinde Stolz zu enden,
O, so müssen sich sofort
Sterblicher Gedanken wenden.

5. Vers 9. 10. 11.

Als sie nun den König gehöret hatten, zogen sie hin. Und siehe, Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, ging vor ihnen bis daß er kam und stund oben über, da das Kindlein war. Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreut; und gingen in Haus, und funden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und r nieder und beteten es an, und thaten ihre Schätze auf, und ften ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen.

6. Choral. (g-dur 4/4.)

Ich steh an deiner Krippen hier,
O, Jesulein mein Leben.
Ich komme, bring' und schenke dir
Was du mir hast gegeben.
Nimm hin es ist mein Geist und Sinn,
Herz, Seel' und Muth, nimm Alles hin,
Und laß dir's wohlgefallen!

7. Vers 12.

Und Gott befahl ihnen im Traum', daß sie sich nicht sollten wie- zu Herodes lenken. Und zogen durch einen anderen Weg wieder ihr Land.

8. Recitativ. Tenor. (h-moll 4/4.)

So geht! — Genug, mein Schatz geht nicht von hier,
Er bleibet da bei mir,
Ich will ihn auch nicht von mir lassen.
Sein Arm wird mich aus Lieb'
Mit sanftmuthsvollem Trieb'
Und größter Zärtlichkeit umfassen;

Er soll mein Bräutigam verbleiben,
Ich will ihm Brust und Herz verschreiben.
Ich weiß gewiß, er liebet mich,
Mein Herz liebt ihn auch inniglich,
Und wird ihn ewig ehren.
Was könnte mich nun für ein Feind
Bei solchem Glücke stören?
Du, Jesu, bist und bleibst mein Freund,
Und werd ich ängstlich zu dir flehn:
Herr, hilf! so laß mich Hülfe sehn.

9. Arie. Tenor. (h-moll 3/4.)

Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken
Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?
Mein Schatz, mein Hort ist hier bei mir.
Ihr mögt euch noch so grimmig stellen,
Droht nur, mich ganz und gar zu fällen;
Doch seht! mein Heiland wohnet hier.

10. Recitativ. Vierstimmig. (d-dur 4/4.)

Was will der Hölle Schrecken nun,
Was will uns Welt und Sünde thun,
Da wir in Jesu Händen ruhn?

11. Choral. (d-dur 4/4.)

Nun seid ihr wohl gerochen,
An eurer Feinde Schaar,
Denn Christus hat zerbrochen,
Was euch zuwider war.
Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
Sind ganz und gar geschwächt,
Bei Gott hat seine Stelle
Das menschliche Geschlecht.

Trompeten und Pauken in reichem Gepränge über dem überaus lebhaft und festlich bewegten Orchester des Streich-Quartetts, der Oboen und der Orgel bereiten den schwungvollen Eintritt des Chors vor: „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben". Melodisch und glänzend tritt eine Stimme nach der anderen ein, bis sie zu großen

Klangmassen verbunden sich wieder auflösen und von neuem zu höherem Schwunge emporthürmen. Durch die stolzen Klänge hindurch tönt es wie wehmüthiges Flehen, schnell überfluthet von dem vertrauenden Aufschwellen des gläubigen Sinnes.

Nicht der allgemeine Jubel des Festgepränges ist es, der uns umrauscht. Etwas Besonderes tritt uns entgegen. Der stolze Feind, im fürstlichen Schmuck, in den Purpur gehüllt, finsteren Blicks, schaut aus von dem Throne nach dem Sterne der Christenheit, sinnend, wie er ihn verderbe. Gegen ihn stürmt es in fluthenden Klängen ein. Es ist ein Kampf, ein siegreicher Triumphgesang, der sich erhebt. Wir sehen das Opfer fallen, aber nicht dem königlichen Feinde, sondern der Erlösung der ganzen Menschheit. Nach diesem Opfer sehen wir, wenn der Muth erlahmt, die Kraft zu sinken beginnt. Ihm gelten die klagenden Harmonien, welche hie und da in den Triumphgesang hineintönen und von ihm wieder überrauscht werden.

Nach einer Sopran-Arie (a-dur $^3/_4$) mit lang ausgesponnenem Ritornell am Schlusse führt uns der Evangelist zu Herodes, der mit falschem Sinn die Könige des Morgenlandes berufen hat, nach dem Kindlein zu forschen, damit auch er es anbete.

Ein kurzes Recitativ leitet zu einer Arie über und das Evangelium zeigt uns die Anbetung der drei Könige vor der Krippe des Herrn. Bei den Worten: „Und thaten ihre Schätze auf und schenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen“ ertönt mit sanftem Klange der schöne Choral: „Ich steh an deiner Krippen hier“,

mit den melodiereich und klangvoll durchgeführten Mittelstimmen.

Die Weisen des Morgenlandes knieen betend vor dem Jesuskinde, dessen Stern sie nach Betlehem geführt hat. In lieblichem, friedlichen Klange greift ihr Gebet weit hinaus über Zeit und Ort, und wird zum Gebete der frommen christlichen Gemeinde, die sich mit ihnen in heiliger Verehrung des göttlichen Kindes vereint, ihm nicht Gold und Myrrhen, wohl aber „Geist, Sinn, Seele, Herz, Muth und Alles" hinopfert, das der Herr ihr gegeben.

Das Evangelium wird zum Schluß geführt. Auch der große Festgesang naht sich seinem Ende. Aber der Meister sammelt seine Kraft, um dieses Ende würdig zu machen eines so erhabenen Werkes.

In einem schönen Recitativ, dessen melodische Weichheit durch die sanften, meist lang gezogenen Töne zweier Oboi d'amore getragen wird und das am Schluß in das flehende Adagio: „Herr hilf, so laß mich Hilfe leben" übergeht, folgt eine Arie (h-moll ³/₄, Tenor. 2 Oboi d'amore, Baß):

„Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken!
Was könnt ihr mir für Furcht erwecken?" 2c.

welche, wie demuthsvoll und gläubig, so fest und energisch sich in ihrer einfachen Größe weit über die Mehrzahl der Arien des Meisters erhebt. Wir finden hier keine grübelnde Orthodoxie, kein Reflectiren über geistliche Worte und Gedanken. Ein Held und Märtyrer, im Bewußtsein des Kampfes, in der Gewißheit des körperlichen Unterliegens erhebt sich vor unserem Blick. Hoch in sei-

nen Händen hält er die Siegespalme, die er sich im Kampfe errungen, die sich strahlend über seinem Haupte zur Krone der Unsterblichkeit windet. Der Feind des Christenthums wüthet umsonst gegen ihn mit teuflischen Waffen, mit List und Gewalt. Er kann den Leib tödten. Aber die unsterbliche Seele, frei von ihren Banden, schwingt sich siegreich empor in die Wolken, auf denen der Herr thront, der die Gerechten zu sich ruft. Aus dem Schluß dieser Arie unmittelbar entwickelt sich das Triumphlied, das sich als vierstimmiges Recitativ: „Was will der Hölle Schrecken nun?“ rc. (d-dur 4/4) in vollendeter, höchst überraschender Form emporgipfelt. Wie die Stimmen nach einander in edelster, ausdrucksvoller Declamation eintreten, sich gleichsam wieder aus sich selbst neu erzeugen, so künden sie die Vernichtung des Uebels der Welt an. Die seltene Größe dieses Satzes kann nur überboten werden durch den glänzenden Lobgesang, mit dem in reicher symphonischer Gestaltung, von den festlichen Jubelklängen der Trompeten und Pauken umtönt, zum Schluß der Sieg des Christenthums über Tod und Hölle gefeiert wird.

Und welche Weise ist es, mit der der große Tondichter diesen Sieg am Schlusse seines Oratoriums verherrlicht? Wir haben sie im ersten Theile bei der Geburt des Herrn vernommen. Es ist der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“, dessen Melodie hier als Triumphlied hertönt. Ernst und tief in seiner schmerzensvollen Ahnung verläugnet er das große Opfer nicht, das vollendet werden muß. Aber aus der blutenden Wunde im Herzen Jesu, aus dem Tode am Kreuz erhebt sich der

Sieg. In glänzenden Gewanden sammeln sich die hi
lischen Heerschaaren. Mit flammendem Schwerte
der Erzengel den Tod in die Tiefen der Hölle hinab
zertritt ihn unter seiner Ferse. Der Hölle Macht is
zwungen durch den Heiland, den sterbenden, mit De
Gekrönten.*)

So faßt der Tonsetzer in diesem großen symphoni
Schlußchoral die Bedeutung der festlichen Tage der
burt Christi noch einmal in großen Zügen mit Me
hand zusammen, so erhebt er seine Stimme in gewal
Tone zu glänzenden Jubelklängen und schafft zuglei
bindende Kraft für die Einheit des großen Werkes,
wir in seinen Einzelnheiten darzulegen uns bemüht h

Das Evangelium bildete die breite Grundlage fü
Stoff. Um die Worte desselben, von ihrem Gru
danken belebt, ziehen sich Bilder glänzendster Farbe,
besken in herrlicher Zeichnung, die uns das Christen
in seiner Entstehung, seiner heiligen Bestimmung, i
Kampfe und seinem Siege, in der Zukunft des
und in dem Triumph der Kirche malen.

Erhoben und gestärkt, voll freudigen Muthes b
wir in die Höhe. In einer Reihe seltener Kunstw
edelster Kunstformen ist uns jene hehre gottesd
liche Feier für die festlichen Tage erstanden, in dene
christliche Kirche ihren Beginn und ihre erste Verb
chung auf Erden in die frommen Seelen ihrer Gläu
zurückruft.

*) Ueber Chrysanders Beurtheilung dieses Chorals und ein
heren Choral Satzes siehe die Anmerkung zu dem Abschnitt I.
über die vierstimmigen Choräle Bachs.

Bach liebte in seinen Conceptionen das Großartige, dem Unfaßbaren sich Annähernde. Wir erkennen dies in der Zusammenstellung und Durcharbeitung dieses außerordentlichen Tonwerks, das, den Passions-Oratorien sich gleichstellend, eine tiefe und edle Fülle evangelischer Gesinnung entwickelt, überhaupt in einer gottesdienstlichen Stimmung sich bewegt, welche vor allem anderen darauf hinweist, wie sehr der große Meister seine Kunstschöpfungen aus dem Wesen seiner Kirche heraus und für sie geschrieben hat.

Fortsetzung der Lebens-Geschichte.

Von dem Jahre der Composition des Weihnacht Oratorii ab finden wir in der Lebens-Geschichte unse großen Meisters die Lücken noch zahlreicher als vorhe Oft umfassen sie mehrere Jahre, zwischen denen die Na richten so spärlich wie möglich fließen.

Wohl hatte der Gang seines bürgerlich einfachen Le bens eine regelmäßig geordnete Form gewonnen, aus we cher eben nur die, immerhin seltnen, bedeutenderen Mo mente, und kaum diese sichtbar hervortreten konnten. Au folgte die öffentliche Kritik den Tonschöpfungen jener Z nur in sehr sparsamer Weise. Sie giebt uns daher f das Verfolgen seiner Thätigkeit als Tonsetzer keine Stü an die Hand.

Aus dem Jahre 1735 tritt nur ein, mehr dem Fa lienleben angehöriger Moment hervor. Bach, für d Fortkommen und die selbstständige Stellung eines sei Söhne, Johann Gottfried Bernhards, 1715 Weimar geboren, also jetzt zwanzig Jahre alt, zu sor bemüht, griff in die alte Zeit zurück und benutzte früh Verbindungen, um seinen Wünschen näher zu treten.

Die Organistenstelle an der zweiten Hauptkirche B tae Mariae Virginis zu Mühlhausen, dem Ort, wo

vor länger denn einem Vierteljahrhundert die goldenen Tage der jungen Liebe und des ersten Ehebundes verlebt hatte, war erledigt. Treu den Traditionen seiner Familie war sein Streben und Sinnen für seine Kinder nicht nach Höherem gerichtet. Seine Söhne, in gleichen Grundsätzen erzogen wie er selbst, wollten und sollten als Organisten, ihrem Gotte zu Ehren, ihr Brod verdienen, wie seit Generationen die Vorfahren es gethan. Wie wir ihn in patriarchalischer Einfachheit und Würde bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein den Gang und die Bestimmung der Glieder seiner Familie selbstständig ordnen sehen, so that er auch hier den bestimmenden Schritt für seinen Sohn. In der Ueberzeugung, daß diesem keine bessere Empfehlung zur Seite stehen könne, als die des Vaters, schrieb er an den Rathsherrn Tobia zu Mühlhausen:*)

„Dem HochEdelgebohrnen, Vest und Hochgelahrten Herrn, Herrn Tobia, Raths-Herrn, Vornehmen Iure Consulto und Hochansehnl. Mitgliede, wie auch hochmeritirten Seniori E. HochEdl. und Hochweisen Raths bey der Kayserl. freyen Reichsstadt Mühlhausen.

HochEdelgebohrner, Vest und Hochgelahrter,
Besonders Hochgeehrtester Herr Senior,
Hochgeschätzter Gönner rc.

Es soll dem Verlaut nach vor kurtzem der StadtOrganist zu Mühlhausen Herr Getzehenn daselbst verstorben und deßen Stelle biß dato noch nicht ersetzet seyn. Nach-

*) Original, von Seb. Bach unterzeichnet, im Raths-Archive zu Mühlhausen.

schen Reichs ErzMarschalls und Churfürstens, Landgra-
fens in Thüringen, Markgrafen zu Meißen, auch O
und NiederLausitz, Burggrafen zu Magdeburg, gefürs
ten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark Rav
berg und Barbey, Herrn zu Ravenstein, unsres Al
gnädigsten Herrn, wir hiemit an denselben,

Er wolle gedachten Cantoren bedeuten, daß wenn
Priester, welche predigen, vor oder nach der Predigt
wisse Lieder zu singen ansagen laßen, er sich danach
ten und solche singen laßen solle. Mochten wir ihm
bergen und sind ihm zu dienen willig. Datum Leipz
den 8. Sept. 1728.

Die Verordneten des Chur- und Fürstl. Sächs.
Consistorii dahier."

Es hatte sich also offenbar darum gehandelt,
Bach, der in seinen Kirchenmusiken sich so genau mit
Geistlichen zu verständigen vermochte, der Bestimm
des Predigers entgegen, in Bezug auf gewisse Lieder
den Vesper-Predigten seinem eigenen Willen gefolgt

Auch der nachfolgende, demselben Archive entnomme
Erlaß an Deyling deutet auf Aehnliches:

„Unsern freundlichen Dienst zuvor.

Wohl Ehrwürdiger, Hochgelahrter, insonders geliebter Collega, günstigster Herr und guter Freund.

Demnach man wahrgenommen, wasmaßen beym öffentlichen Gottesdienste die Absingung des Symboli Nicaeni in abgewichener Advents-Zeit unterlassen und biß andere unbekannte neue Lieder gesungen und eingeführet werden wollen, dergleichen eigenmächtiges Unternehmen aber nicht zu verhängen sein will.

Wir begegnen ihm in diesem Jahre wiederum in einem jener Conflicte, in welche ihn schnelles und vielleicht auch heftiges Handeln öfters verwickelt haben und in denen er durch die starre Festigkeit, die er bei einmal gewonnener Ueberzeugung nicht so leicht aufzugeben geneigt war, seinen Vorgesetzten, stellenweise auch wohl seiner Umgebung, recht unbequem werden konnte.

Nicht allein das bereits erwähnte Zerwürfniß mit dem Rathe zu Leipzig, seiner vorgesetzten Dienst-Behörde, hatte ihn in große Ungelegenheiten gebracht. Auch sonst waren in seinem Amte Eigenwilligkeiten bemerkt worden, die zu vermeiden für ihn jedenfalls erwünscht gewesen wäre.

In den Archiven der Thomas-Kirche findet sich aus dem Jahre 1738 folgender bemerkenswerthe, an den Superintendenten Deyling gerichtete, unseren Meister angehende Erlaß:

„Unsern freundlichen Dienst zuvor.

Wohl Ehrwürdiger, Hochgelahrter, insonders geliebter Collega, günstigster Herr und guter Freund.

Demnach bey uns der Diaconus substitutus an der Kirche zu St. Nicolay hiesigen Orts über den Cantoren an der Schule zu St. Thomae, Iohann Sebastian Bach, wegen Singung der Lieder bei den Vesper-Predigten beifügte Beschwerde*) übergeben;

Alß begehren, im Nahmen des Allerdurchl. Großmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich Augusts, Königs in Pohlen, p., Hertzogs zu Sachßen, Jülich, Cleve, Berg, Eupen und Westphalen, des heil. Römi-

*) Diese Beschwerde ist leider nicht aufzufinden gewesen.

schen Reichs ErzMarschalls und Churfürstens, Landgrafens in Thüringen, Markgrafen zu Meißen, auch Ober und NiederLausitz, Burggrafen zu Magdeburg, gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu der Mark Ravensberg und Barben, Herrn zu Ravenstein, unsres Allergnädigsten Herrn, wir hiemit an denselben,

Er wolle gedachten Cantoren bedeuten, daß wenn die Priester, welche predigen, vor oder nach der Predigt gewisse Lieder zu singen ansagen laßen, er sich danach achten und solche singen laßen solle. Mochten wir ihm nicht bergen und sind ihm zu dienen willig. Datum Leipzig den 8. Sept. 1728.

Die Verordneten des Chur- und Fürstl. Sächs. Consistorii dahier."

Es hatte sich also offenbar darum gehandelt, daß Bach, der in seinen Kirchenmusiken sich so genau mit den Geistlichen zu verständigen vermochte, der Bestimmung des Predigers entgegen, in Bezug auf gewisse Lieder bei den Vesper-Predigten seinem eigenen Willen gefolgt war.

Auch der nachfolgende, demselben Archive entnommene Erlaß an Deyling deutet auf Aehnliches:

„Unsern freundlichen Dienst zuvor.

Wohl Ehrwürdiger, Hochgelahrter, insonders geliebter Collega, günstigster Herr und guter Freund.

Demnach man wahrgenommen, wasmaßen beym öffentlichen Gottesdienste die Absingung des Symboli Niceni in abgewichener Advents-Zeit unterlassen und biß andere unbekannte neue Lieder gesungen und eingeführet werden wollen, dergleichen eigenmächtiges Unternehmen aber nicht zu verhängen sein will.

Alß begehren im Nahmen des Allerdurchlauchtigsten (Tit. plen. wie in vorstehendem Erlaß von 1728) wir hiemit an denselben, er wolle die Verfügung thun, daß auch in denen Kirchen dieser Stadt sich hienach geachtet, und neue, bißhero nicht üblich gewesene Lieder, ohne seinen und bedürffenden Falls unsere Vorbewußt und Approbation, beim öffentlichen Gottesdienste nicht gebrauchet werden.

Mochten wir demselben nicht bergen.

Datum Leipzig den 16. Febr. 1730.

Die Verordneten des Chur- und Fürstl. Sächs. Consistorii daselbst."

Hier ist freilich Bach's Name nicht genannt. Da es sich aber um den Gottesdienst der Hauptkirchen zu Leipzig und die darin zur Advents-Zeit gesungenen neuen Lieder handelte, in welchen die Musik unter Bach's Leitung stand (denn es existirten damals mit Ausnahme der Pauliner-Universitäts- und der St. Johannis Hospital-Kirche zu Leipzig eben nur die 4 Kirchen zu St. Thomae, St. Nicolai, St. Peter und die Neue Kirche), so wird man nicht irren, wenn man annimmt, daß jene „neuen, bis dahin unbekannten Lieder, welche haben eingeführt werden wollen", eben von Bach angegeben worden waren. Welcher der Cantoren nun hätte es wohl wagen dürfen, solche Lieder anzuordnen und singen zu lassen, wenn es nicht eben er gewesen wäre, der ja von jeher mit dem Choral in der Kirche auf seine Weise zu wirken bemüht gewesen war.

Dies Alles vorangeschickt, so hatte Gesner schon im Jahre 1734 das Rectorat der Thomas-Schule niederge-

legt, um einem ehrenvollen Rufe nach Göttingen zu folgen, wo er eine Professur übernommen hatte.

Am 18. November desselben Jahres war Professor A. Ernesti, bis dahin Conrector, in das Rectorat eingeführt worden.

Er war, obschon erst 27 Jahre alt, doch ein mehrjähriger College Bach's gewesen und mußte diesen, die Dienst-Verhältnisse der Anstalt, sowie deren Bedürfnisse und Personalien genau kennen. Wenngleich wir seinen Namen wiederholt in den Taufbüchern der Thomas-Kirche als Taufpathen für Kinder Bach's finden, (so bei Johann Abraham, getauft den 5. November 1733, zugleich mit „Fr. Elisabeth Charitas, Herrn M. Johann Matthiä Gesners, Rectors bei der Schule zu St. Thomas Ehefrau", und bei Johann Christian, getauft den 7. Sept. 1738), so scheint doch der große Unterschied der Jahre nicht eben günstig gewirkt zu haben und das gegenseitige Verhältniß auf die Dauer kein besonders freundliches geblieben zu sein.

Dies zeigte sich bei einem speciellen Vorfalle in sehr lebhafter Weise, und gab zu umfangreichen gegenseitigen Beschwerden und zu einer sehr gereizten Haltung Veranlassung.

Ernesti hatte einen von Bach angenommenen Oberpräfecten für den ersten Coetus suspendirt, dieser dagegen den von jenem für diesen Dienst bezeichneten Schüler vom Chor fortgeschickt. Wir fügen die sehr weitläufige Correspondenz, so weit sie in den Raths-Acten zu Leipzig vorhanden und von Interesse ist, im Anhange II. unter Nr. 2. bei. Wie großen Werth Bach selbst auf diese

Sache gelegt und wie sehr er sich für sie ereifert hat, kann man daraus ersehen, daß er sich nicht allein sechsmal kurz hintereinander (und zwar viermal in demselben Monat, am 12., 13., 15. und 20. August 1736) stets in eigenhändig geschriebenen, zum Theil langen Eingaben beschwert hat, sondern schließlich, da der Stadtrath nicht durchweg seinen Ansprüchen gemäß entscheiden konnte, an die höchste Instanz zu Dresden gegangen ist, um dort sein Recht durchzusetzen.

Wie schließlich von hier aus in der Sache entschieden worden, ist aus den Raths-Acten zu Leipzig leider nicht zu ersehen gewesen. Vor Allem hätte es zur genaueren Beurtheilung dieses Streits erwünscht sein müssen, die Berichte, die Deyling darüber erstattet hat, kennen zu lernen. Diese haben gleichfalls nicht aufgefunden werden können.

Im Allgemeinen lag die Schuld dieser Verwickelung, wie gewöhnlich, auf beiden Seiten. Indeß ergiebt der Bericht des Rectors vom 17. August 1736, daß derselbe gegen Bach in sehr aufgebrachter Stimmung war, ihm Mangel an Autorität den Schülern gegenüber, große Heftigkeit („mit Schreien und Lärmen in der Kirche"), Ungehorsam und Widerspänstigkeit gegen die Vorgesetzten und Nachlässigkeit im Dienste vorwarf, letzteres freilich nur, „weil er es für unanständig halte, bei den Brautmessen die Choräle zu dirigiren".

Das schöne Verhältniß, welches zwischen dem Rector und Cantor zur Zeit Gesner's bestanden hatte, war in jedem Falle gestört und der alte Unfriede hatte von Neuem seinen Platz in der Anstalt eingenommen.*)

*) Es darf hierbei nicht bei Seite gelassen werden, daß Ernesti,

Inzwischen sollte das Jahr 1736, welches jenen unerquicklichen Streit beginnen sahe, einen jener Wünsche in Erfüllung bringen, die Bach, wie es scheint, besonders am Herzen gelegen haben.

Drei Jahre waren seit der Ueberreichung der kurzen Messe in h-moll an König Friedrich August III. verflossen, als endlich durch Cabinets-Befehl desselben vom 19. November 1736 seine Ernennung zum Königl. Polnischen und Churfürstl. Sächsischen Hof-Compositeur „umb seiner guten Geschicklichkeit willen" eintraf.

Unmittelbar darauf muß er sich nach Dresden begeben haben, vielleicht um betreffenden Orts seinen Dank in Person abzustatten, in jedem Falle, um seinen Sohn Friedemann zu sehen und sich zugleich öffentlich hören zu lassen.

Die Dresdner Nachrichten melden, daß: „Am 1. December 1736 sich wiederholt der berühmte Hochfürstl. SachsenWeisenfelsische Kapellmeister und Director Musices zu Leipzig, Herr Iohann Sebastian Bach Nachmittags von 2 biß 4 Uhr auf der neuen Orgel in der Paulus-Kirche" (von Silbermann gebaut, am 15. No-

so wenig er Bach's Stellung und Besonderheit richtig gewürdigt haben mag, sich doch um die Thomas-Schule unbestreitbar die größten Verdienste erworben hat und als ein Mann von besonderem Geist, außergewöhnlicher Tüchtigkeit und hoher humanistischer Bildung galt. Stallbaum in seiner öfter erwähnten Säcularschrift über die Thomas-Schule von 1839 schreibt ihm vorzüglich das Verdienst zu (S. 78), diese Anstalt zu einer Pflanzstätte gründlicher und geschmackvoller Studien erhoben zu haben. — Doch glauben wir, daß es vorzugsweise Gesner gewesen, der die Grundlagen zu der wissenschaftlichen Blüthe der Anstalt gelegt hat.

vember desselben Jahres von Friedemann Bach abgenommen und dem Rathe zu Dresden übergeben) „in Gegenwart des Russischen Gesandten von Keyserlingk und vieler Proceres, auch starker Frequenz anderer Personen und Künstler mit besonderer Admiration habe hören lassen, weßwegen auch Ihre Königl. Majestät denselben wegen seiner großen Geschicklichkeit im Componiren zu Dero Componisten allergnädigst ernannt." *)

Das Jahr 1736 war es auch, welches das musikalische Gesangbuch von Schemelli brachte, das an Kirchenliedern und dazu gehörigen Melodien alles zusammenfaßte, was bisher in den fünf Auflagen von dem ersten Theile des Freylinghausenschen Gesangbuchs, so wie in dessen zweitem Theile bisher niedergelegt gewesen war.

Von Arnstadt aus hatte die Theilnahme an diesem kirchlichen Werke Bach durch eine länger als dreißigjährige wechselvolle Lebensbahn begleitet.

In der Vorrede wurde seiner, „des Hochfürstl. Sächsischen Kapellmeisters", als desjenigen erwähnt, „der die darin befindlichen Melodien theils ganz neu componirt, theils im Grundbaß verbessert habe".

Bei der außerordentlichen Bedeutung, welche, wie wir gesehen haben, Bach dem Choral in seinen Werken beigelegt hat, ist es an der Zeit, über seine für den vierstimmigen Gesang gesetzten Kirchenlieder dasjenige zusammenzufassen, was zum Verständniß und zur richtigen Würdigung dieses Zweigs der Thätigkeit des großen Tonsetzers zu sagen erforderlich ist.

*) Fürstenau II. S. 223.

E.

Die vierstimmigen Choräle.

Aus den Darstellungen, welche wir zu Bachs Ki
Compositionen gegeben haben, wird die große un
sondere Vorliebe ersichtlich geworden sein, welche der
würdige Tonmeister für die musikalische Behandlun
künstlerische Benutzung der alten Kirchenlieder gehab
Wir haben in den Cantaten, den Motetten, den Pas
Musiken und dem Weihnachts-Oratorium die vi
und eigenthümliche Art und Weise kennen gelernt, i
der Choral als Grundlage und als lebendiges Mitt
Wirkung verwendet worden ist.

Wir haben uns dort eine besondere Betrachtun
die vierstimmig gesetzten Choral-Werke Bachs vorbe
und es ist Zeit, daß wir demgemäß der Erfüllung
Theils unsrer Aufgabe näher treten.

Für die Erörterung dieser uns von dem großen
ster überkommenen vierstimmigen Choräle ist es zu
nothwendig, daran zu erinnern, daß er nicht allein t
vorhandene Choral-Melodien neu gesetzt, gewissern
harmonisch neu gestaltet, sondern daß er auch eine
geringe Zahl von Chorälen selbst componirt und
neue Weisen in den Kirchengesang eingeführt hat.

Wir wissen, und haben dies zu seiner Zeit zu bemerken nicht verabsäumt, daß Bach bereits als er die Cantorstelle in Arnstadt bekleidete, (er zählte damals 19 Jahr) an der Herausgabe des Freylinghausenschen Gesangbuchs, dessen erste Auflage im Jahre 1704 erschienen war, Theil genommen hat. Im Jahre 1710 war bereits die 5. Auflage und im Jahre 1714 der zweite Theil unter dem Titel: „Neues geistreiches Gesangbuch, auserlesene, so Alte als Neue, geistliche und leibliche Lieder, Nebst den Noten oder unbekannten Melodeyen, in sich haltend, zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung im Glauben und Gottseeligen Wesen" herausgekommen. Dieser Theil enthielt in Groß=Octav nicht weniger als 12 Blätter und 1176 Seiten nebst 12 Blättern Register und es war dessen Melodien der Baß hinzugefügt worden. Nun wurde, was in diesen beiden Theilen und ihren verschiedenen Auflagen enthalten gewesen war, wie bereits oben angeführt, im Jahre 1736 in Schemellis „musikalischem Gesangbuche" zusammengefaßt, welches zu 954 Liedern 69 Melodien brachte.

Die Vorrede zu diesem Werke, von dem Schloß=Prediger und Stifts=Superintendenten Friedrich Schultze geschrieben (Zeitz den 24. April 1736), sagt am Schluß wörtlich: „Die in diesem musikalischen Gesangbuche befindlichen Melodien sind von Sr. Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächsischen Kapellmeister und Director Chori Musices in Leipzig theils ganz neu componirt, theils auch von ihm im General Baß verbessert und beim Anfange eines jeden Liedes gleich eingedruckt. Man hätte deren noch mehrere beifügen können, wenn man

nicht bedenken müssen, daß hiedurch manchem das Buch zu theuer werden möge. Indem man diesmal keine große Auflage gemachet, und daher zu hoffen ist, daß die vorhandenen Exemplare dieses musikalischen Gesangbuchs bald abgehen dürften, so ist der Verleger gesonnen bey 200 Melodien, die zum Stiche bereits fertig liegen, noch hinzu zu thun. Daß alsdann kein einziges Lied in diesem Gesangbuche, wenn es nicht eine ganz bekannte Melodie hat, ohne Noten wird befindlich seyn."

Es ist nun durch die sorgfältigen und mühsamen Forschungen von Winterfeld's festgestellt worden, daß jene gedruckte Liedersammlung im Ganzen 36 von Bach neu componirte Choräle enthielt, von denen indeß nur wenige, unter anderen die Lieder:

„Der Tag mit seinem Lichte", und
„Meines Lebens letzte Zeit"

im evangelischen Kirchengesange heimisch geworden sind.

Es sei erlaubt, einen dieser in den Kirchen gebräuchlich gebliebenen Choräle unseres Meisters hier folgen zu lassen, wie er in den Choral-Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch (S. 36) verzeichnet steht.

O Gott, du frommer Gott.



*) Evangelischer Kirchengesang. Thl. III. S. 271 ff.

Aber Bach hatte auch außerhalb jener Liedersammlungen eine erhebliche Zahl von Chorälen und Choral-Bearbeitungen hinterlassen, deren Herausgabe später durch seinen Sohn Philipp Emanuel und seinen Schüler Kirnberger erfolgt ist, und welche zum großen Theil wohl jenen 200, zum Stich bereiten Choral-Melodien angehört haben mögen. Auch unter diesen Chorälen sind 11 von ihm neu componirt, so daß im Ganzen 47 Choräle unzweifelhaft von Bach selbst herstammen, von denen ein sehr großer Theil den Passions- und Sterbeliedern (dieser zusammen 20) angehört.

Bedeutender, als in der eigenen Composition der Choräle war Bachs Thätigkeit in Bezug auf die Neugestaltung der ihm überkommenen Choral-Melodien durch Bearbeitung derselben.

Indem wir unsere Aufmerksamkeit auf diese Tonschöpfungen wenden, muß man sich den Standpunkt vergegenwärtigen, von welchem aus der alte Tonmeister diese seine Compositionen geschaffen hat. Es muß nämlich von vorn herein hervorgehoben werden, daß bei den von ihm in dieser Weise neu gesetzten Chorälen in der großen Mehrzahl keineswegs die Absicht vorgewaltet hat, dadurch Werke zu schaffen, welche dem Gesange der Gemeinde beim Gottesdienst hätten zu Grunde gelegt werden sollen.

Einem solchen Zweck würden diese Choral-Bearbeitungen in der großen Mehrzahl nicht entsprochen haben und haben entsprechen können. Die für den Gebrauch in der Kirche bestimmten Choräle erfordern, daß sich die einfachste Melodie mit absoluter Fernhaltung alles dessen

verbinde, was dem Kirchengesang gegenüber künstlich erscheinen, oder was die der Gemeinde beim Gesange so nothwendige Klarheit der rhythmischen Fortbewegung stören könnte. Diese Grundbedingungen treffen bei den Choral-Gesängen Bachs nicht zu.

Die Entstehung der Mehrzahl derselben ist nur mittelbar auf das Gebiet des eigentlichen Gemeinde-Gesanges zurückzuführen. Sie scheint keine selbstständige gewesen zu sein. Die bei weitem meisten Choräle Bachs sind vielmehr für die von ihm geschriebenen zahlreichen Kirchen-Cantaten, Motetten, zu seinen Passions-Musiken und zu dem Weihnachts-Oratorio für einen regelmäßigen Sänger-Chor gesetzt worden.*)

Ihre große Anzahl, ihre eigenthümliche Bearbeitung, der Umstand, daß ihre nebensächliche Besprechung es unmöglich machen würde, ihnen die allgemeine Würdigung zu Theil werden zu lassen, welche sie in so hohem Grade verdienen, die überall so deutlich hervortretende Vorliebe, mit welcher Bach unter jeder nur möglichen Form und wo irgend sich eine schickliche Gelegenheit ihm darbot, den Choral in den Vordergrund treten ließ, endlich auch die besondere Herausgabe der vierstimmigen Choral-Bearbeitungen durch den Sohn des großen Componisten**)

---

*) Mosevius hat bei 135, und Erk bei 140 Choral-Bearbeitungen J. S. Bachs deren Angehörigkeit zu Cantaten und Passions-Musiken nachgewiesen.

**) Philipp Emanuel Bach hat bekanntlich die Choral-Bearbeitungen seines Vaters im Jahr 1756 herausgegeben. Das Werk war un vollständig. Die zweite Auflage, von Kirnberger besorgt, erschien nach dessen Tode in den Jahren 1784 und 1787. Dieselbe enthielt

riſen darauf hin, daß es nützlich ſei, ſie einer eigenen useinanderſetzung zu unterziehen.

Bach muß der allgemeinen Richtung ſeiner Zeit entrechend, ſchon früh eine beſondere Neigung dazu gehabt iben, den Choral künſtleriſch-muſikaliſch zu geſtalten. iebei dürfte ihm wohl hinreichende Gewißheit darüber eworden ſein, daß der Choral in kunſtvoller Bearbeitung er Regel nach für den Kirchengeſang nicht geeignet ſei. Rindeſtens würde die Vorhaltung, welche der damalige Superintendent von Arnſtadt am 2. Februar 1706 dem 1 Jahr alten Cantor über ſeine Choral-Muſik in der Kirche gemacht hat, und welche wir in der Geſchichte ſeiner dortigen Lebenszeit wiedergegeben haben (Bd. 1. S. 55 ff.), geeignet geweſen ſein, ihn auf ſolche Betrachtungen hinzuweiſen.

C. Ph. Emanuel Bach hat freilich in der Vorrede ur erſten Ausgabe der Choräle geſagt: „daß er durch dieſe Herausgabe der Choräle ſeines Vaters ein vollſtändiges Choral-Buch zu liefern beabſichtige". Dies mag dazu beigetragen haben, den Standpunkt unklar zu machen, von welchem aus die Beurtheilung dieſer Tonſtücke erfolgen muß. Er hat hiedurch aber in jedem Falle nicht ſagen wollen, daß die in dieſem Choralbuch befindlichen Kirchenlieder für den Geſang der Gemeinde hätten beſtimmt ſein ſollen, wie dies bei Schemellis Geſangbuch der Fall geweſen war, welches ſich doch im Weſentlichen auf eine frühere Periode von

———

371 Choräle und Ph. E. Bach hat zu derſelben eine beſondere Vorrede geſchrieben.

Bachs [illegible] gezeigt hatte. In diesem, für [illegible] des [illegible] bestimmten Gesangbuche [illegible] die betreffenden Choral-Melodien fest, [illegible] wie er den viel bedeutenden Unterschied zwischen dem Choral für den Gemeinde-Gesang und dem Choral für den Gebrauch der Kunst-Musik sehr wohl gekannt habe. Denn die Melodien in diesem Gesangbuche sind mit dem Baß versehen, der zum großen Theil [illegible] die einfache Harmonie angiebt, so daß der Organist den Gesang auf der Orgel danach begleiten konnte, ohne daß von der Bewegung und abweichenden Behandlung der Mittelstimmen die Rede hätte sein können.

Die einfache Erwägung dieser Thatsache würde in jedem Falle genügend sein, festzustellen, unter welchem Gesichtspunkt die vierstimmig gesetzten Choräle Bachs zu betrachten sind. Dies ergiebt sich aber zum Ueberfluß auch aus derselben Vorrede, in welcher C. Ph. E. Bach ausdrücklich hinzufügt, daß er diese Choräle „Kennern der Harmonie, sowie Lernbegierigen in der Setzkunst vorlege, als Muster für fließende Mittelstimmen und als Anleitung, statt mit dem steifen Contrapunkt den Anfang mit Chorälen zu machen". Dem ganz entsprechend sagt er auch in der Vorrede zur zweiten Auflage (1784): „daß die Kenner der Satzkunst diesen Chorälen die Bezeichnung als Meisterwerke nicht versagen könnten, wenn sie die ganz besondere Einrichtung der Harmonie und das natürlich fließende der Mittelstimmen und des Basses, wodurch dieselben sich vorzüglich unterscheiden, mit gehöriger Aufmerksamkeit

betrachteten. Wie nutzbar, fügt er hinzu, kann eine solche Betrachtung dem Lernbegierigen werden".

Dies wirft ein bestimmteres Licht auf diese für den Gesang gesetzten Choräle, zumal, wenn man sie in ihrem künstlerischen Zusammenhange mit den größeren Tonwerken in das Auge faßt, in welchen wir einer so großen Anzahl derselben begegnet sind. Wenn daher musikalische Autoritäten von nicht geringer Bedeutung, wie Abt Vogler und dessen Schüler C. M. v. Weber sich tadelnd über die vierstimmigen Choräle Bachs ausgesprochen haben, wenn Vogler sogar es unternommen hat, einige derselben verbessern zu wollen, so kann dies eben seinen Grund nur darin haben, daß beide das Wesen und den Zweck dieser Compositionen nicht gekannt oder erkannt haben.*)

*) Chrysander (Th. I. S. 442) indem er Händels Choral „Ach wie hungert mein Gemüthe" aus dessen nach Brokes Dichtung gesetzter Passions-Musik mit besonderer Anerkennung hervorhebt, bemerkt dabei: „Auch Bach habe in diesem Styl (dem Choral-Styl) nicht viel gesetzt, was jenem Händelschen Choral-Satze gleichkomme. Dieser sei für Händels deutsche Kunstgenossen (denen doch auch Bach angehörte) zu knapp gefaßt, zu ungeschminkt, zu natürlich gewesen, sonst hätten sie wohl ein Beispiel daran genommen, und nicht die Unmasse jener Choral-Chöre mit hochstehenden, gepuderten Perrücken, mit Schminke und Schönpflästerchen in die Welt gesetzt."

Indem Chrysander bei dieser Veranlassung auf Bachs Weihnachts-Oratorium zurückkommt und unter den „drei hieher gehörenden Sätzen" (das Werk Bachs enthält im Ganzen 14 Choräle) nur den einen: „Wir singen Dir in Deinem Heer" gelten lassen will, fügt er hinzu, „der zweite, „Jesus richte mein Beginnen" sei in Keisers Art zu einer geistlichen Arie erniedrigt worden, und der Schluß-Choral „Nun seid ihr wohl gerochen" habe einen falschen Aufputz erhalten".

Die Bachschen Choräle hatten von künstlerische
sichtspunkt aus einen höheren Zweck, als den der (
lage für den Gemeinde-Gesang, nämlich den der B
dung bei den Kirchen-Musiken, deren Bach, wie w
sen, so außerordentlich viel geschrieben hat.

Der ganze Zusammenhang unserer Schrift läßt, wie wir
deutlich erkennen, wie wenig wir geneigt sind, auf ähnliche
fragen einzugehen, deren Erörterung der Kunst keinen Nutzen
gen vermag. Noch weniger würden wir es vor uns veran
können, irgend eine Schöpfung Händels, zumal wenn sie a
ihr nothwendigen Zusammenhang herausgerissen, zu Gunst
Bachschen Compositionen herabzudrücken.

Doch nöthigt uns die wegwerfende Art, in der Chrysan
hier gerade über die Choral-Sätze Bachs ausgesprochen hat,
nigen Worten darauf hinzuweisen, daß in diesen bisher von
Schminke und Schönpflästerchen nirgend eine Spur hat entde
den können. Bach hat hunderte von Chorälen in edler und
voller Weise gesetzt, gerade wie es die gegebenen Bedingungen
speciellen Fall nothwendig machten, wie auch Händel an den
gebenen Orte dies gethan Er hat „in gedrängter Kürze,
Character des einfachen Kirchenliedes, und in kunstvollem Satz
derte solcher Choräle „als Muster vorgelegt, welche uns b
musikalische Weisheitssprüche gehaltvoll und verständlich ersch

Aber er hat den Choral auch, wie wir dies bei Gelegenh
Cantaten ausführlich nachgewiesen haben (Bd. I. S. 204), als
lage und Ausgangspunkt seiner für die Kirche bestimmten Sc
gen im Großen und Ganzen benutzt. So finden wir ihn im
nachts-Oratorio und speciell in den von Chrysander getadelten
angewendet.

Wir wiederholen nicht, was wir darüber an dem geeignete
gesagt haben. Wir finden jene Choräle, wie sie sind, mit
hand an ihre Stelle gesetzt.

Doch können wir nicht umhin, unser Bedauern darüber
drücken, daß ein Mann von dem Verdienste Chrysanders in de
chen Fehler oberflächlicher Beurtheilung der Choral-Werke Bac
fallen konnte, welchen wir oben hervorzuheben gehabt haben

Zu diesen sind die Choräle gesetzt worden. Nach diesem Zweck beurtheilt, sowie für die Ausübung kirchlichen Gesanges außerhalb des eigentlichen Gottesdienstes, sind sie von dem höchsten Werth, voll eigenthümlicher musikalischer Schönheiten und voll von der tiefsten Religiosität.

Man findet in den Bachschen Choral-Bearbeitungen jede Stufe des christlichen Kirchen-Gesangs vertreten, sowohl aus der frühesten christlichen Zeit der lateinischen Kirchenlieder, als der Choräle vor der Kirchenverbesserung. Es giebt ihrer darunter von älteren und jüngeren Tonsetzern aus dem ersten Jahrhundert derselben, aus dem Kirchen-Gesange der böhmischen Brüder, und wir finden in ihnen calvinische Psalmen-Weisen, so wie die bedeutendsten Melodien des 17. Jahrhunderts.*)

Bach gestaltete, was er schuf, zum Besonderen. Zu seinen Cantaten und sonstigen Kirchenmusiken konnte er den allgemeinen Inhalt der Choral-Melodie nicht brauchen. Er mußte diese so umgestalten, wie sie in dem gegebenen Moment ihm paßte. Dies that er vermittelst der harmonischen Bearbeitung, durch die er die Melodie mit der besonderen Strophe des Textliedes, zu der sie gesungen werden sollte, in Uebereinstimmung setzte. Er ließ freilich der Oberstimme den eigentlichen cantus firmus. Aber der Ausdruck wurde durch die Behandlung der übrigen Stimmen so verändert, wie der Text es eben erforderte. Nur auf diese Weise sind die Bach'schen Choral-Bearbeitungen überhaupt verständlich. Ohne sie erscheinen sie sonderbar, voll harmonischer Künsteleien. Die

*) v. Winterfeld a. a. O. S. 299.

Ausdrucksfähigkeit dieser Choräle tritt in wahrhaft überraschender Weise erst dann hervor, wenn der Musik die richtigen Textworte unterlegt werden, was in den Bearbeitungen nicht überall der Fall ist, da hier meist nur die erste Textstrophe des ursprünglichen Kirchenliedes angegeben ist.

Aus dem Vorangeführten erklärt sich auch, warum sich diejenigen Choräle, welche Bach in seiner ersten Periode, vor 1717 geschrieben hat, so wesentlich von den späteren unterscheiden. „Sie sind noch einfacher in der Harmonie, die melodische Belebung der Mittelstimmen fehlt. Der Choral ist oft seltsam rhythmisirt.“ *) In den späteren Perioden erscheint Alles vollendeter, die Führung der Stimmen sicherer, gesanglicher, der Rhythmus natürlicher. Es ist dies eine natürliche Folge der veränderten Bestimmung der Choräle, welche eben nicht mehr dem Gemeindegesange angepaßt sein sollten.

C. F. Becker hat die Mehrzahl der Bach'schen Choräle zusammengestellt und neu herausgegeben. Sein Choralbuch, welchem mehrere Auflagen zu Theil geworden sind, enthält 371 Nummern, unter diesen nicht weniger als 222 verschiedene Kirchenlieder. Viele derselben sind doppelt und dreifach, manche sogar bis zu 4, 5, ja 6 mal verschieden gesetzt, wie es eben das Bedürfniß erfordert hatte.

Wir finden unter dieser großen Zahl von Chorälen nur einen einzigen fünfstimmigen: „Welt, ade, ich bin

*) Mosevius, J. S. Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choral-Gesängen. S. 7.

in müde", und dieser Choral ist nachweislich nicht n Bach, sondern von Rosenmüller. Doch hat ihn Bach der Cantate: „Wer weiß, wie nahe mir mein nde" unverändert benutzt. Außerdem findet sich noch der Cantate: „Wer mich liebt, wird mein Wort alten", ein fünfstimmiger Choral ohne Instrumental-egleitung vor: „Komm heiliger Geist, Herr Gott", elcher in der obigen Choral-Sammlung nicht vorkommt.

Betrachtet man die Fülle von Arbeit und sorgsamer berlegung, von Ausdruck und tief religiösem Gefühl, lche uns in diesen Choral-Bearbeitungen entgegen tritt, d blickt man zugleich auf den Ernst, den der große eister diesen, dem äußeren Umfange nach kleinen Auf-ben gewidmet hat, so wird man, wie bei den meisten ch'schen Werken, von ehrerbietiger Bewunderung er-lt. Bach schrieb freilich nicht um Geld, um äußeren winnes oder um Ehren willen. Er schrieb, wo er ht zum Nutzen der lernbegierigen Jugend arbeitete, e alle seine Werke bezeugen, „dem höchsten Gotte Ehren". Wo hätte er diesem seinem innersten Triebe hr Genüge leisten können als im Choral, der ihn so ht eigentlich auf dasjenige Feld seiner Thätigkeit führte, f welchem er heimisch war wie wenige.

Von den heutigen Begriffen und von dem Standpunkt serer Zeit aus betrachtet ist der Choral ein, unseren be-nderen Lebensbedingungen fernstehendes, nur dem Sonn-ge in der Kirche angehöriges Erbauungslied, dessen esen sich wieder von uns entfernt, so bald wir, das esangbuch unter dem Arm, das Gotteshaus verlassen. r Zeit Bach's war dies, mindestens in Deutschland,

anders. In dem allgemeinen Wesen jener ganzen Zeitperiode brauste der Strom des äußerlich Anregenden (wir reden nicht von den an den Höfen hervortretenden Gegensätzen, welche eben ihre tiefen Schlagschatten nur ausnahmsweise in die Kreise des bürgerlichen Lebens herüber fallen ließen) weniger heftig an den Menschen vorbei. In der mehr nach innen gerichteten subjectiv strebenden Richtung der Charactere, in der weniger verallgemeinten Verbildung für die Kunst, sowie in der geringeren Verbreitung derselben, in dem Mangel idealistischer Principien, welche jetzt so viel breiter hervortreten, in all dem lag ein nothwendiger Factor für die größere Geltung des Chorals als allgemeinen Erbauungsliedes, als Trost und Zuflucht für bedrängte Herzen.

Die Musik insbesondere war zu jener Zeit noch in keiner Weise geworden, was sie jetzt ist, Gemeingut der Nation. Sie wurde fast nur von Musikern getrieben. Das deutsche Lied, wie wir es jetzt kennen, hatte noch kaum in seinen ersten embryonischen Gestaltungen in die Welt geblickt. Das französische Couplet war noch nicht erfunden. Die Oper existirte zwar schon in aller Pracht der decorativen Ausstattung und mit dem ganzen Reiz jenes sinnlichen Virtuosenprunks, in dem beispielsweise Hasse und seine berühmte Gattin Faustina in Bach's unmittelbarer Nähe zu Dresden wirkten. Aber Eigenthum weiterer Kreise war sie noch nicht geworden. Sie war fürerst vorzugsweise noch ein Unterhaltungs- und Reizmittel für die prunkliebenden fürstlichen Höfe. Das deutsche Schauspiel lag in den Wehen, in denen es sich aus der Versumpfung der Haupt- und Staats-Action und der

answurstiaden zu einer gewissen Selbstständigkeit heraus
ı arbeiten bemühte. Aber es war eben noch nicht fertig
worden. Das große Publikum nahm an demselben
ohl nur einen sehr untergeordneten Antheil.

So war das Gemüth der großen Mehrzahl der Men-
hen in Deutschland noch mehr nach innen gerichtet, als
ies jetzt der Fall ist. In den bürgerlichen Kreisen, zu-
mal der evangelischen Confessionen, lebte ein tief ernster,
eligiös christlicher Sinn. Die Religion wurde nicht als
in Aeußeres behandelt. Der eigentliche Pietismus spä-
terer Tage, der die Religion zum Deckmantel ehrsüchtiger
oder eigensüchtiger Bestrebungen macht und von dem
hristlich frommen Eifer vergangener Zeiten und Jahr-
underte die Formen borgt, war noch nicht vorhanden.
In seiner Stelle stand, mit einer gewissen Berechtigung
ie Orthodoxie und hielt die durch Krieg und sonstige
irchliche wie bürgerliche Kämpfe etwa lockerer werdende
eligiöse Gemeinschaft mit festen, oft starren Banden zu-
ammen. Dafür gehörte der Choral in jener Zeit auch
och dem inneren Leben des Hauses und der Familie an.
So wurde er verstanden und geübt, nicht bloß beim Got-
esdienst, nein, gerade im Hause war seine Stelle „bei
er Arbeit, vor und nach dem Essen, des Morgens und
es Abends, in der Kinderstube, auf der Reise, überall,
wo das fromme, gläubige Gemüth den Drang in sich
fühlte, sich im Gebete zum Herrn zu erheben, zu Lob
und Dank, oder zur Bitte um Hilfe und Beistand".*)
Es war dies die Musik, die im Hause getrieben wurde.

---

*) v. Tucher, Kirchen-Gesänge und geistliche Lieder. Leipz. 1848.

Die Choral-Melodien fanden sich in den Gesangbüchern eingedruckt. Jedes Gemeindeglied konnte sie singen. So war der Choral der großen Allgemeinheit der Menschen kein fremdes Element, so kannte man ihn, und wenn man ihm in der Festmusik der Kirche außerhalb des Gemeindegesanges wieder begegnete, so begrüßte man ihn, so freute man sich an ihm, wie man sich an einem Freunde und alten Bekannten freut, zumal wenn dieser nicht im Alltagskleide, sondern in dem Festgewande und im Glanze eines künstlerisch wohlthuenden Schmucks dahertritt.

Daß diese Voraussetzung nicht als leere Phantasie oder poetische Floskel zu betrachten ist, wissen wir bestimmt. Denn man kann es unter Anderem als gewiß annehmen, daß die in den Johannes- und Matthäus-Passionen von Bach zahlreich eingefügten Choräle neben anderen sachlichen und künstlerischen Zwecken die besondere Aufgabe hatten, der zuhörenden Gemeinde die Möglichkeit zu gewähren, bei den Chorälen in die Melodie mit einzustimmen und so sich an der Ausführung der Kirchenmusik unmittelbar zu betheiligen.

So hatten die Choräle in den Bach'schen Kirchenwerken eine ganz besondere Bedeutung. Sie waren ein Band, welches die Gemeinde als solche im Großen und Ganzen mit den tief ernsten Kunstwerken verband, welche ihr zur Ehre Gottes und zur höheren Erbauung der Gemüther an Sonn- und Festtagen in der Kirche dargeboten wurden. Darum die große Vorliebe, welche Bach für ihre Anwendung offenbar gehabt hat und die außerordentliche Sorgfalt, welche er auf ihre oft so verschiedene Ausarbeitung, je nach der Stelle, welche sie ein-

nahmen und je nach den besonderen Textesworten, die ihnen unterlegt werden sollten, verwendet hat. So kann Riehl mit vollem Rechte von ihnen sagen: „Die Choral-Melodien, diesen unerschöpflichen Schatz ächter Frömmigkeit und Poesie, hat der Meister zu einer Reihe von Gebilden verwendet, deren äußere Mannigfaltigkeit und inneren Reichthum wir nicht genug zu bewundern vermögen."

Bach hatte das System der alten Kirchen-Tonarten, wenngleich schon von bedeutenden Musikern stark in Zweifel gestellt*) und mit Geringschätzung behandelt, doch noch in seiner vollen Bedeutung vorgefunden und dasselbe auch vielfach in Anwendung gebracht. Dies erkennt man leicht aus seinen Katechismus-Gesängen.

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob die Theorie von dem Character und selbstständig wirkenden Klange der alten Kirchen-Tonarten eine durchaus begründete war. So sehr dieselben unvollkommen waren und durch die Zeit und die fortschreitende Entwickelung der Tonkunst überholt worden sind, so wenig kann man in Abrede stellen, daß der religiös christliche Ausdruck der Traurigkeit, der Zuversicht, der Fröhlichkeit bei strenger Anwendung der passenden Tonart in den Kirchenliedern bemerkbar wurde, und daß dieser Character sich bei einer Veränderung dieser Tonart verlor. Freilich würde noch eine ganz besondere musikalische Empfindlichkeit dazu gehören, wenn man mit Bach's ausgezeichnetem Schüler Kirnberger behaupten wollte, daß die Vernachlässigung der Kirchen-Tonarten

*) Mattheson in seinem forschenden und beschützten Orchester.

dahin führen werde, daß man Choral-Melodien in nichts mehr von weltlichen Gesängen werde unterscheiden können.

Aber, wie dem auch sein mochte, Bach war nicht der Mann, der sich einem überkommenen System gebeugt hätte, wo dasselbe seinen künstlerischen Zwecken nicht entsprechen wollte. Er benutzte, was ihm überliefert war, an seiner Stelle und mit Maß, aber er ordnete es derjenigen Wirkung unter, die er durch die Composition hervorzubringen beabsichtigte. Dies spricht sich in Bezug auf die alten Kirchen-Tonarten besonders in seinen Chorälen aus. So finden wir in der Harmonie des Chorals: „Das alte Jahr vergangen ist“ ungeachtet der strengen äolischen Tonart bald die kleine bald die große Sexte und Septime angebracht und es ist zweifellos, daß dadurch die Melodie fließender und wohlthuender geworden ist, als sie bei ausschließlicher Anwendung der Kirchentöne hätte werden können. In seinen Passions-Musiken hat Bach bei Behandlung der Choräle die alten Tonarten vielfach verwendet. Auch hier ist es offenbar, daß diese freie Art der harmonischen Behandlung die vollkommenste ist, weil sie das Ohr nicht wider Willen und am unrechten Platze in die steife Form eines, nach vielen Seiten hin veralteten Systems zwingt, während es die Vorzüge desselben nicht aufgiebt. Sehr treffend sagt Nesevius in seiner Besprechung der Matthäus-Passion: „Wir müssen darin Bach's großes Kunst-Genie bewundern, daß er nicht nur alle vorhandenen Mittel, alte und neue, zum Ausdruck seiner musikalischen Anschauung verwandte, sondern daß er seiner Zeit um ein Jahrhundert vorauseilte, Mittel und Wege zur Objectivirung seiner Ideen erfand

nd mit dem Bestehenden, wie keiner vor ihm, in Verbindung zu bringen wußte."

So konnte auch Zelter in seinem Briefwechsel mit Göthe (Bd. III. S. 424) mit Recht sagen, daß die ächte Tradition der Kirchentöne sich von Luther bis auf J. S. Bach fortgepflanzt habe.

Es ist bereits angedeutet worden, daß der Ausdruck in der Harmonie der Choräle Bach's seine ganz besondere Berücksichtigung gefunden habe. Es ist dies nicht nur etwa in der allgemeinsten Bedeutung des Worts zu verstehen. Vielmehr ist dieser Ausdruck überall ein specieller, tief empfundener und zwar nicht bloß in der harmonischen Bearbeitung des Chorals im Allgemeinen, sondern ganz besonders auch in der Durchführung der einzelnen Stimmen. Wer die Mittelstimmen und den Baß der Bach'schen Choräle zum Gegenstande seiner Aufmerksamkeit macht, der wird mit Erstaunen bemerken, in welcher selbstständigen Reinheit der Melodie, des Gesanges und der Ausdrucksfähigkeit diese sich bewegen, ohne dadurch nur im Geringsten aus der Gesammtwirkung herauszutreten.

Insbesondere ist es der Tenor, dem er die vorzügliche Belebung des Ausdrucks zuzuertheilen geliebt hat und dessen höhere Töne zur Belebung der Harmonie angewendet werden.

Es war der allgemeine und durchgreifend gültige Character der Bach'schen Choräle, den wir darzustellen uns bemüht haben. Das Einzelne ist bei Gelegenheit der Besprechung der Cantaten, Motetten, Passions-Musiken :c. hervorgehoben worden.

Manche der Bach'schen Compositionen ähnlicher Art

mögen, wie so vieles seiner Werke, verloren gegangen sein. Aber aus der großen Anzahl dessen, was übrig geblieben ist, erkennt man mit Bewunderung den unermüdlichen Fleiß des großen Tonsetzers und sein ernstes Streben, der Kunst, der er diente, im weitesten Maße nützlich zu sein.

Wohl wußte er, daß er dadurch auch zugleich „dem höchsten Gott zu Ehren" arbeitete.

F.

Die lateinischen kurzen Messen.

Es ist bereits oben der beiden Sätze Erwähnung gethan worden, welche Bach als sogenannte „kurze Messe“ im Jahre 1733 dem Kurfürsten Friedrich August von Sachsen bald nach dessen Thronbesteigung überreicht hatte.

Wir kennen von seiner Hand noch eine Anzahl anderer solcher Messen und Messensätze, nämlich:

1. Die vier kurzen vierstimmigen Messen in f-dur, a-dur, g-moll und g-dur.
2. Eine kurze Messe für 5 Stimmen in e-moll.
3. Eine „Kyrie und Gloria“ für 4 Stimmen und Instrumente in c-moll.
4. Ein vierstimmiges Kyrie mit Streich-Quartett und Orgel in a-moll.
5. Ein vierstimmiges Kyrie in f-dur.
6. Eine vierstimmige kurze Messe in c-dur.
7. Ein Offertorium: Dona nobis pacem, aus der Cantate: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich daher“ übertragen.
8. Eine vierstimmige Messe in g-moll mit 2 Violinen, 2 Posaunen und Grundbaß.

9. Ein anderes vierstimmiges Kyrie mit Streich-Quartett.

10. Eine dreichörige Messe in g-dur.

Die unter 2 bis 9 bezeichneten Werke sind hinsichtlich ihrer Abstammung von Bach nicht durchweg unzweifelhafter Natur. Wir werden später auf sie zurückkommen.

Eine zwölfstimmige Messe für zwei Chöre und zwei Orchester, welche lange Zeit Bach zugeschrieben worden war, hat sich bis jetzt nicht als von ihm componirt erwiesen, wenn auch die Handschrift vom Gloria ab seine ist. Sie scheint eine Arbeit von Lotti zu sein und ist wie eine andere Lotti'sche Messe, in der Bach's Handschrift gleichfalls erst in der zweiten Hälfte des Werkes beginnt, wohl in die Kategorie derjenigen Werke zu setzen, von welchen er sich zum eigenen Studium und Besitz sowie zur Verwendung bei der Kirchenmusik Abschrift gefertigt hat.

Von allen diesen Tonwerken ist die Zeit ihrer Entstehung unbekannt geblieben. Da sie aber für die Liturgie der lutherischen Kirchen zu Leipzig bestimmt gewesen zu sein scheinen, auch die unter Nr. 1. genannten 4 Messen, wie wir sogleich sehen werden, zum großen Theile aus Sätzen zusammengestellt sind, welche den Kirchen-Cantaten Bach's entnommen waren, so wird die Annahme nicht ungerechtfertigt sein, daß diese in die mittlere Zeit der Amtsführung Bach's an der Thomas-Schule, also etwa in die Jahre von 1730 bis 1740 fallen mögen, während die übrigen von 2 ab genannten Arbeiten, soweit sie wirklich von Bach componirt sein sollten, einer früheren Zeit seiner Thätigkeit als Tonsetzer angehören würden.

dem wir uns zunächst den zuerst genannten 4 kur=
essen zuwenden, ist es eben als eine besonders her=
ebende Eigenthümlichkeit derselben zu bemerken, daß
ı ihnen Stücke aus Bach's Kirchen=Cantaten, und
in so ungewöhnlicher Menge verwendet finden, daß
lsweise die Messe in g-moll ganz, andere zum weit
iegenden Theile aus solchen zusammengesetzt sind.
3 entsteht hier die Frage, ob die zu diesen Messen
ten Cantatensätze bei deren Composition schon vor=
n gewesen seien oder ob Bach nicht zuerst die Mes=
omponirt und dann einzelne Theile derselben zum
uche der Kirchen=Cantaten umgeschrieben haben
?

n positiver Weise läßt sich diese Frage nur bei einigen
oßen Messe in h-moll angehörigen Sätze entscheiden.
im Allgemeinen wissen wir weder, wann die Mehr=
er Cantaten, noch wann die Messen entstanden sind.
3 sprechen Gründe allgemeiner Natur dafür, daß die
lichen Cantaten zuerst vorhanden gewesen und daß die
nten vier kurzen Messen erst später aus ihnen gebildet
n sind. Diese Gründe liegen theils in dem Cha=
der Musik, welcher sich von dem der Bach'schen
ten in nichts unterscheidet, theils darin, daß ein=
von den, in den Messen befindlichen Sätzen Umbil=
n erfahren haben, welche offenbar als Erweiterun=
und Verbesserungen der betreffenden Cantatensätze
chtet werden müssen, theils auch in dem seiner Zeit
rgehobenen Umstande, daß Bach sogleich vom An=
seiner Amtsstellung zu Leipzig ab begonnen hat, seine
e Sammlung von Kirchen=Cantaten für alle Sonn=

[illegible]

Das Gratias (Arie für Baß) aus der Cantate: „Alles wartet nur auf dich."

Das Domine fili (Arie für Alt) aus derselben Cantate.

Das Qui tollis (Arie für Tenor) aus der Cantate: „Gott versorgt".

Das Cum sancto spiritu, wiederum aus der Cantate: „Alles wartet nur auf dich."

d. in der g-dur-Messe.

Das Kyrie aus der Cantate: „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei."

Das Gloria aus der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn und Schild."

Das Gratias agimus (Arie für Baß) aus der Cantate: „Warum betrübest du dich mein Herz".

Das Domine Deus (Duett für Sopran und Alt) aus der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn und Schild."

Das Quoniam tu solus (Arie für Tenor) aus der Cantate: „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht."

Es würde irrthümlich sein, wenn man glauben wollte, Bach, indem er auf diese Weise bereits vorhandene stücke zu den kurzen Messen benutzte, diese als von geordneter Bedeutung und des besonderen Schaffens t werth gehalten habe.

Von der großen Messe in h-moll, diesem Riesenwerke so wunderbarem Reichthum und so großartiger Contion, wie sie nur je der Feder eines Kirchen-Compo entflossen ist, würde man dies gewiß nicht zu bepten wagen. Und doch hat der große Meister auch r, wie wir hier sogleich vorweg hervorheben wollen, cke aus seinen Cantaten verwendet. Es sind dies:

18. Das Gratias und dessen Wiederholung als: „dona nobis pacem“ am Schlusse der Messe aus der Cantate zur Leipziger Rathswahl (1731).
19. Das Crucifixus aus der Cantate: „Weinen und Klagen.“
20. Das Osanna aus der: Cantata gratulatoria in adventum regis (1734).
21. Das Agnus Dei aus der Cantate: „Lobet Gott in seinen Reichen.“
22. Das Qui tollis aus dem Einleitungs-Chor der Cantate: „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei.“

Die Cantaten, welchen Bach jene zahlreichen Sätze entnommen hat, gehörten mit etwaiger Ausnahme der zu Nr. 20 bezeichneten Cantata gratulatoria, keineswegs zu denjenigen Tonwerken, welche etwa als für kirchliche Zwecke nicht weiter verwendbar hätten betrachtet werden können.

Nach welchen Grundsätzen der Meister in solchen Fällen verfahren habe, wird sich schwer feststellen lassen. Um einem Ideen-Mangel abzuhelfen, oder um schnell ein Kirchenstück in der Form der kurzen Messen herstellen zu können, wird es schwerlich geschehen sein. Dagegen spricht jene Ueberfülle von Gedanken und seine an das Unglaubliche grenzende Productionskraft, welche wir nach allen Seiten hin überirrudeln sehen, und welche es ihm ja beispielsweise möglich gemacht hatte, die Cantata gratulatoria in adventum regis in drei Tagen zu componiren, einzustudiren und aufzuführen (siehe S. 41). Dagegen spricht auch die Umbildung der Cantaten-Sätze selbst, welche immer nicht ohne Schwierigkeit, in einzelnen Fällen

z. B. in dem Kyrie und dem Qui tollis der a-dur-Messe einem völligen Neuschaffen gleichkam und eine große und sehr mühsame Arbeit erfordert hat. Sein Verfahren steht in dieser Hinsicht nicht vereinzelt da. Wir haben Ähnliches im Weihnachts-Oratorium gefunden und werden einer Arie aus der Cantate „Phöbus und Pan“ in der „Bauern-Cantate“ wieder begegnen, so wie wir auch einzelne seiner Instrumental-Compositionen in verschiedener Weise verwendet finden.

Ebenso wissen wir, daß einzelne Chöre der Cantate: Eine feste Burg in das lateinische übertragen worden sind und daß das Offertorium Dona nobis pacem nichts ist, als eine lateinische Version der Cantate: „Mit Fried und Freud fahr ich dahin.“ Wir finden den, dem Magnificat angehörigen Satz „Virga Jesse“ in der Cantate: „Unser Mund sei voll Lachen“ wieder und sehen zahlreiche Gelegenheits-Cantaten, beispielsweise die Glückwunsch-Serenade „Durchlauchtigster Leopold“ in Kirchen-Cantaten verwandelt.

Auch andere Tonsetzer haben in ähnlicher Weise, wenn gleichwohl nicht in dem hier bemerkten Umfange, dieselben Gedanken mehrfach dargestellt. Wir mögen hier nur an Mozart in seinen Instrumental-Werken, an Händel in unzähligen seiner Werke, unter Anderen in der schönen Arie des Rinald „Lascia chio pianga“, welche in seiner ersten Oper Almira als Sarabande erscheint, so wie in dem Triumpfliede „Seht er kommt“ erinnern, ferner an Gluck, welcher einen Chor der „Alceste“ dem „Demophon“, die Scene der Furie des Hasses in der Armida aber in den Haupt-Gedanken derselben Oper entnommen hat und der den Chor der grie-

chischen Frauen im ersten Act der „Iphigenia in Aulis“ in der „Iphigenia in Tauris“ wieder erscheinen läßt. Bach war ein sehr gewissenhafter ernster Mann, der schwerlich ohne besondere Veranlassung in so auffallender Weise gerade bei einer besonderen Art von Tonwerken, wie geschehen, verfahren sein wird. Dennoch ist diese Weise, ganze Tonstücke durch Umarbeitung aus bereits vorhandenen Compositionen zusammen zu stellen, schwer erklärlich. Dazu kommt, daß er, so sehr anerkannt werden muß, daß ein Theil der aus den Cantaten übernommenen Musikstücke durch die stattgehabte Umbildung vervollkommnet worden ist, doch hiebei, wie wir später sehen werden, nicht überall ganz glücklich war. Wir müssen daher diese Erscheinung als eine, aus dem Wesen Bachs hervorgegangene Thatsache hinnehmen, ohne sie vollständig erklären zu können.

Die kurze Messe enthält in dem Römischen Rituale die zwei Theile des Bitt- und Lob-Opfers, jenes durch das dreifache Kyrie, dieses durch das Gloria in excelsis repräsentirt. Luther hatte in seiner Schrift über: „Die Weyhe der Meß und die genyßung des Hochwürdigen Sacraments“ (1524 zu Wittenberg gedruckt) ausdrücklich ausgesprochen, daß die gereinigte Kirche sich im Kyrie und in dem Englischen Psalm (dem Gloria) dem Gebrauch der alten Kirche anschließen solle, während er die Idee des Opfers und den Meß-Canon als schriftwidrig aus ihm verbannt wissen wollte. Jedoch sollte jedes Kyrie, wie er in der anderen Schrift „Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts“ (1526 zu Wittenberg erschienen) verlangt, nicht dreimal wiederholt.

sondern nur einmal gesungen werden. So gab es eine lutherische Messe im eigentlichen Sinne des Worts. Dem entsprechend finden wir auch in der liturgischen Einrichtung der St. Nicolai- und St. Thomas-Kirche zu Leipzig das Kyrie und Gloria mit der Bemerkung aufgeführt: „Wenn Musik ist wird musicirt.“ Es kann hienach wohl angenommen werden, daß eine eigentliche und dringende Nothwendigkeit, diese beiden Stücke in musikalischer Form darzustellen, nicht vorgelegen habe, daß aber Bach, dem seine früheren Arbeiten in dieser Richtung nicht genügt haben mögen, und der nebenbei die vollständige Regulirung der Kirchenmusik für seine unmittelbare Lebens-Aufgabe erkannt hatte, durch die Zusammenstellung resp. Composition seiner kurzen Messen die Möglichkeit hat schaffen wollen, die musikalischen Theile der liturgischen Feier ganz zu vervollkommnen.

Im Allgemeinen waren diese lateinischen Messen nicht der Boden, auf welchem er sich mit der vollen Freiheit seiner erhabenen Gedanken bewegen konnte. In seinen übrigen Kirchenstücken hat er sich auf den evangelischen Cultus der Zeit gestützt, das Schriftwort und das Gebet mit der Predigt und dem Evangelio des Tages in Verbindung gebracht, und so auf die Kirchen-Gemeinde im Sinne seines Glaubens einzuwirken gesucht. Die ihm eigenthümliche Gabe, aus dem gegebenen Texte eine Besonderheit zu gestalten, in der Verschmelzung von Wortlaut, Wortsinn und Musik eine gewisse Unabänderlichkeit des Gegebenen darzustellen, führte seine deutschen Kirchentonwerke auf jene seltene Höhe, auf der wir sie, abgeschlossen von jedem anderen, ähnlich Geschaffenen bewundern.

In diesen, obwohl für den lutherischen Gottesdienst bestimmten Messen aber bewegt er sich wie auf fremdem Boden. Es waren liturgische Formeln, welche, aus dem Römisch-Katholischen Cultus übernommen, der innerlichen Nothwendigkeit für den protestantischen Gottesdienst entbehrten, Symbole allgemeinen kirchlichen Inhalts, welche eben deshalb nicht jene characteristische Färbung erhalten konnten, die Bach seinen übrigen Kirchen-Compositionen verliehen hat.

Auch der im Allgemeinen nicht zu verkennende Unterschied zwischen den, dem katholischen Cultus angehörigen Musiken und der protestantischen Kirchenmusik läßt hier seine Einwirkung bemerkbar werden.

Die katholische Kirchenmusik ist auf die innere Gefühlsrichtung, auf Anregung der Phantasie berechnet. Die Kunst erscheint in ihr als ein objectiv erhabenes Mittel, nicht eine andächtige Stimmung herbeizuführen, sondern jenen mystischen Reiz auszuüben, in welchem die sich vor Gott beugende Seele dem Glauben an das Wunderbare, Geheimnißvolle der Religion offen ist.

Daher ist in allen, dem katholischen Cultus angehörigen Kirchenmusiken der Character des christlichen Dogmas in Formen dargestellt, welche, wie ernst und streng sie an sich sein mögen, doch eine gewisse Zugänglichkeit für die größere Menge der katholischen Kirchen-Gemeinde bewahren.

Ein anderes ist es mit der Musik für die protestantische Kirche. Das unbestimmte Gefühl, die Mystik des Religions-Cultus muß bei ihr in den Hintergrund treten. Der Glaube steht hier nicht auf der Basis des Geheim-

nißvollen, sondern des verkündigten Worts. Glaube, Zuversicht, Kraft leben in ihr. Diese treten theils in dem Kirchenliede, theils in der contrapunktischen Behandlung der dem liturgischen Theile des Gottesdienstes angehörigen Musik hervor. Die Choräle sind in harmonischer Beziehung streng geformt, fest gegliedert. Die Melodie derselben ist ernst, oft herbe. Harmonie und Melodie sind dem Grundcharacter des kirchlichen Gedankens, den sie darstellen sollen, untergeordnet.

Dieser unterscheidende Character tritt in den unserer Betrachtung vorliegenden kurzen Messen klar und deutlich hervor. Aber es tritt in ihnen auch noch das besondere der Bach'schen Conceptionen hinzu, jene Subjectivität, welche bei der zuhörenden Kirchen-Gemeinde eine gewisse Empfänglichkeit für die Tendenzen der Composition voraussetzt und ein specielles Eingehen in dieselben erfordert.

Dazu kommt, daß die bezeichneten Tonwerke, wesentlich aus schon vorhandenen protestantischen Kirchenmusiken entnommen, aus Veranlassung des Textes und der ihnen zu Theil gewordenen Umarbeitungen ihren ursprünglichen Grundcharacter nicht in dem Maße haben abstreifen können, um nicht alsbald im Wesentlichen als protestantische Kirchenmusik erkannt zu werden. Vielleicht lag es gerade in der Absicht des Tonsetzers, diese der Liturgie seiner Kirche angehörigen Messen von dem Character des Römischen Cultus fern zu halten.

Wenn dies in gewissem Sinne für durchaus correct erachtet werden muß, so ist doch auf der anderen Seite nicht in Abrede zu stellen, daß durch diese Art der Darstellung der lateinischen Messen mindestens für die Auf-

fassung der heutigen Zeit und unserer jetzigen kirchlich Stimmungen eine gewisse Unsicherheit herbeigeführt wie welche den aufmerksamen Zuhörer nicht recht zur Ruh und Befriedigung gelangen läßt. Man ist gewohnt, die sen Stücken in anderer Umgebung und in weniger stren gen Formen zu begegnen.

Wenn ein begeisterter Verehrer unseres großen Tonmeisters*) in Bezug auf diese künstlerischen Unterschiede und weit über sie hinausgreifend wörtlich sagt:

„Es wäre ein höchster Standpunkt gedenkbar, auf welchem die Unterschiede der Confessionen verschwänden und sich die höhere Einheit aus der Zusammenfassung der positiven Momente beider gestaltete. Angeborener Genius, günstige Verhältnisse, tiefste, selbst errungene Bildung könnten die große, Vielen unmöglich scheinende Versöhnung hervorrufen, in welcher die thatsächlich für immer geschiedenen Confessionen in einer idealen Annäherung sich begegneten, wo ohne die schlaffe Gleichgültigkeit einer bloß verständigen Toleranz die wahrhaft göttlichen Momente beider Kirchen als wechselseitig sich ergänzende erscheinen, um das eine Christenthum darzustellen ꝛc.

Und dieses unbegreifliche Wunder ist erfüllet, längst vor hundert Jahren, durch den Dichter aller Dichter im Gebiete der Töne, durch den ewigen, wunderbaren Johann Sebastian Bach" ꝛc.,

so hat hier eben eine Ueberschwänglichkeit der Auffassung statt gefunden, welche über das Ziel hinausschießt und

*) Dr. C. Krüger in Emden in seinem Aufsatz über protestantische und katholische Kirchenmusik. Neue Zeitschrift für Musik. 12. Bd. Nr. 1. Seite 206.

bst auf dem beschränkteren Gebiete des confessionellen egensatzes in den beiderseitigen Kirchenmusiken nicht als treffend erachtet werden kann.

Bei der speciellen Betrachtung der genannten* „kurzen Messen" in ihrer Besonderheit werden wir nicht zu nge verweilen.

Im strengen Styl geschrieben zeigen sie eben in der Mehrzahl der Sätze nicht jenen, die Phantasie anregenden mystischen Character, jene schwungvolle heitere Pracht, welche den Messen der besseren katholischen Kirchen-Componisten eigen ist. Es ist der protestantische Geist des Meisters, welcher in ihnen hervortritt, ihre Form und hr Wesen beherrscht, dieses für den lutherischen Dienst der Kirche stempelt. Das Concertirende der Arie bringt die ergreifende Wirkung nicht überall hervor, die erwartet werden könnte, und der dogmatische Character ihrer ursprünglichen Bestimmung blickt oft genug unverkennbar durch die veränderten Worte und Sätze hindurch.

Jede dieser Messen besteht aus zwei Sätzen und verschiedenen Nummern, nämlich:

I. dem Kyrie, aus 3 Theilen (Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison),

II. dem Gloria (Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, glorificamus te, gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam) mit dem

a. Domine Deus (Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens. Domine fili unigenite, Jesus Christe, agnus Dei, filius patris); ferner dem

b. Qui tollis (Qui tollis peccata mundi, miserere

nobis. Suscipe deprecationem nostram. Qu
des ad dexteram patris, miserere nobis): d

c. Quoniam (Quoniam tu solus sanctus, tu
Dominus, tu solus altissimus, Jesu Chri
und endlich dem

d. Cum sancto spiritu (Cum sancto spiri
Gloria Dei patris. Amen.),

von denen die ad a. bis c. genannten Stücke mei
Soli behandelt sind.

I. Die Messe in f-dur.

Zu der Messe in f-dur ist das Kyrie (in 3 S
mit 2 Hörnern, 2 Oboen, Fagott, Streich-Quartett,
gel) ernst und in strengem Contrapunkt gesetzt. Der
Hörnern und Oboen gegebene Cantus firmus (agnus
beherrscht in einfacher Größe, an einzelnen Stellen d
den Baß und das Fagott unterstützt, den Chor.
Gloria erhebt sich in schwungvoller Melodie, von
in den wechselnden Passagen des Hauptmotivs aufstei
den, nicht ohne große Schwierigkeit zu executirenden
nern und den Oboen getragen, — ein schöner, in gr
Breite durchgeführter Satz.

Das Domine Deus (Baß-Solo), vom Quartett
gleitet, dessen erste Violine eine lebhaft figurirte Be
gung zeigt, ist weniger ansprechend, als die ihm folg
Sopran-Arie „Qui tollis" mit dem obligat behande
Oboen-Solo, in welchem Gefühl und Melodie mit
ßerer Empfindung hervortreten. Auf gleicher Höhe
die Alt-Arie „Quoniam tu solus" mit dem schönen
zarten Wendungen sich entwickelnden Violin-Solo.

Das fugirte cum sancto spiritu vereinigt in der len Meisterschaft Bach'scher Fugen Alles, wodurch der nge Styl in Kirchenstücken solcher Art den Eindruck der Größe und Erhabenheit hervorruft.

II. Die Messe in a-dur.

Die Messe in a-dur zeichnet sich durch verhältniß-ßige Einfachheit und melodisch rhythmische Behand-ng aus. Es liegt in ihr eine, bis zu einem gewissen ade heitere reine Grundstimmung, welche sich durch e Sätze hindurchzieht, und von den Bach'schen Kirchen-cken am ehesten sich der Stimmung der Römischen Kir-nmusik annähern dürfte. Die Chöre sind mit zwei fast chweg obligat behandelten Flöten, dem Streich-Quar-t und der Orgel gesetzt. Der Eindruck der sanften tte ist in dem Kyrie vorherrschend, das sich in reichen endungen voller Grazie und Anmuth entfaltet.

Recitativisch, in überaus edler Declamation treten in em folgenden Christe eleison die vier Gesangsstim-en nach einander in fugirtem Satze ein. Langgehaltene reite Accorde des Streich-Quartetts ruhen wie glänzende Wolken im Lichte göttlichen Glanzes über dem bewunderns-erthen Satze derselben, dem durch die beiden Flöten die fünfte Stimme hinzugefügt wird.

Dieses Stück, eines der kunstvollsten und großartig-ten, die Bach geschrieben, erinnert in unverkennbarer Weise an das vierstimmige Recitativ der 6. Abtheilung des Weihnachts-Oratorii: „Was will der Feinde Schrecken un?", erhebt sich aber über dieses durch die größere Ausführung der Melodie und die edle elegische Färbung.

Es ist ein flehendes Gebet des vor Christi in tiefster Zerknirschung sich hingebenden Herzens.

Voll glänzenden Schwunges folgt der dritte Satz in einer kurz zusammengehaltenen Fuge.

Nach dem in drei Sätzen in reichem Wechsel der Empfindungen bearbeiteten Gloria bildet die feierliche Behandlung der Worte: „et in terra pax“ für Alt, „adoramus te“ für Baß, weiterhin in der Wiederholung für den Tenor gesetzt, endlich das gratias agimus einen edel wirkenden Gegensatz.

Alle diese Nummern bewegen sich im Adagio ³/₄, von den beiden Flöten über dem Grundbaß begleitet, deren punktirter Gang auf das Motiv des ersten Satzes zurückführt. Das Gratias, welches statt des ursprünglichen Baß-Solo in der Cantate als vierstimmiger Satz in die unverändert festgehaltene Instrumentirung eingefügt worden, ist mit der größesten Meisterschaft zu einem vollständig veränderten und völlig selbstständigen Tonstück umgestaltet.

Zu den wenig anregenden Sätzen gehören die beiden Arien Domine Deus für Baß und Quoniam tu solus für Alt. Ihre contrapunktische Vollendung führt nicht über eine gewisse Abstractheit des Grundtons hinweg. Wie ein leuchtendes Gestein erhebt sich aus der matten Einfassung derselben die Sopran-Arie: Qui tollis peccata. Von den zwei concertirenden Flöten und den all unisono gehenden Violinen und Bratschen in dreistimmigem, zart melodischem Satze (ohne Baß) begleitet, tritt die Singstimme ausdrucksvoll und innig hervor. Es liegt in der schwermüthig sanften Haltung dieses schönen Stück-

es eine Weichheit und Hingebung, welche es den besten derartigen Tonschöpfungen Bach's anreihen.

Voll Feuer und in melodischer Pracht, unter den in glanzvollem Schwunge sich entwickelnden Passagen der Flöten und der Violinen schließt das cum sancto spiritu diese Messe ab, deren Gesammteindruck, wenn man den Character im Allgemeinen anerkennen will, als ein in hohem Grade wohlthuender wird bezeichnet werden müssen.

III. Die Messe in g-moll.

Weniger bestimmt wäre dies, wie wir glauben, von der Messe in g-moll zu sagen.

Wir haben im Eingange gesehen, daß Bach alle sechs Nummern derselben aus Cantaten entnommen hat. Schon aus diesem Grunde würde es schwer geworden sein, einen allgemeinen einheitlichen Character in ihr festzuhalten. Daß, wie behauptet worden, „die an's Wilde, Verzweifelnde streifenden Rufe dieser Messe eine auf's Höchste bedrängte, Verderben bedrohte Schaar vor Augen führen" *), hat uns nicht einleuchten wollen. Die complicirte Behandlung des Kyrie, neben der, der inneren kirchlichen Bedeutung dieses Satzes weniger entsprechenden Grundstimmung hat etwas Gezwungenes, unfertig Erscheinendes. Die Declamation des Christe eleison ist unnatürlich und geschraubt. Die Meisterschaft des contrapunktischen Satzes führt über diese Bedenken nicht hinweg. Daß das Gloria in der g-moll-Tonart angestimmt und

*) Lindner, „Zur Tonkunst", S. 180.

wesentlich in dieser durchgeführt wird, kann uns gleichfalls nicht zusagen.

Das Gratias (Baß-Solo, die 1. und 2. Violine all' unisono zu dem Grundbaß) ist ohne hervortretendes Interesse, jedoch in einer nicht so vollendeten Declamation behandelt, wie wir solche bei Bach sonst gewohnt sind. Dasselbe läßt sich von der Alt-Arie: „Domine fili unigenite" (1. Oboe und Streich-Quartett) sagen, in welcher insbesondere die letzten Worte fast empfindungslos erscheinen.

Dieselben werden freilich gleich darauf in einem Tenor-Solo (zur concertirenden Oboe) wiederholt und es beginnt dieser Satz in großartigeren Zügen. Indeß wird dieser Eindruck in dem sich daran schließenden langen Quoniam tu solus (3/8 un poco allegro) nicht aufrecht erhalten.

IV. Die Messe in g-dur.

Auch in der Messe in g-dur sind 5 Stücke, also die übergroße Mehrzahl älteren Cantaten-Werken entnommen.

Das Kyrie ist ein in vollendetem Contrapunkt und in merkwürdiger Umkehrung der Hauptmotive gezeichneter Satz von ernst kirchlichem Inhalt. In überraschender und reicher Folge wechseln die Harmonien und eine gewisse Frische und Kraft der Empfindung tritt deutlich hervor.

Das „Christe" entwickelt eine sanfter erregte, edle Stimmung.

Beiden Sätzen gegenüber zeigt das Gloria, von dem Sopran und Alt in reich gezierten Gängen und anmuthi-

nischen Wendungen begonnen, einen lebendig fort-
den Character. Das Orchester (2 Oboen und
ett) beginnt nach dem ersten Eintritt der Stimmen
fugirten Satz, welcher weiterhin sich über den Sing-
en in dem „et in terra pax“ in Verbindung mit
ersten Hauptmotive derselben fortsetzt, und dann von
Chor aufgenommen in reicher Verarbeitung zum
s geführt wird.

n den Solo-Sätzen

tias agimus für Baß,

mine Deus (Duo für Sopran und Alt),

oniam tu solus (für Tenor mit obligater Oboe)

r das Domine Deus von Interesse. Dasselbe ent-
ine edle und gefühlvolle Cantilene. Die beiden
nen schreiten in wohlklingender Weise neben und
nander her.

tdner, in seiner Schrift „Zur Tonkunst“, Seite 126,
gt, daß dies Stück von dem Chor, nicht durch Solo-
nen vorgetragen werde. Er sagt, es werde dadurch
inem der dramatischsten Chöre werden, zu einem
chaftlichen Rettungsrufe von rohster Gewalt bedräng-
eiber und Mädchen.“

er Schlußchor „cum sancto spiritu“ gehört zu
großen Zahl contrapunktischer Meisterwerke, in wel-
Bach seine unerreichte Fruchtbarkeit und Erfindungs-
in der Behandlung und Verarbeitung der Motive
treten läßt und zu den glänzendsten und edelsten
ngen emporhebt.

ehen wir, ehe wir uns zu der „hohen Messe“
n, zu den übrigen, unter Bach's Namen auf uns

gekommenen Messen zurück, so tritt auch in ihnen die allgemeine Grundstimmung des protestantischen Bewußtseins, wenn gleich nicht in so ausgeprägtem Character hervor.

V. Die fünfstimmige Messe in c-moll.

Was zunächst die fünfstimmige Messe in c-moll, von 2 Violinen, 2 Violen, dem Baß und dem Grundbaß begleitet, anbetrifft, so wird es uns schwer zu glauben, daß dieselbe nicht von Bach selbst herrühre. Rust in seiner Vorrede zum Magnificat (in der Bach-Ausgabe) schreibt dies Werk Johann Ludwig Bach aus Meiningen zu, weil sich am Schlusse der Partitur, die ihm vorgelegen hat, die Bemerkung findet: „Meiningen 16. July 1716. J. L. Bach." In der zu Berlin befindlichen Abschrift findet sich jedoch noch der Zusatz: „secundum autographum Sebastiani finitum die 31. Janr. 33."

Dies dürfte wohl als ein Zeugniß gelten, daß dies schöne Werk, aus einer früheren Periode des Meisters herstammend, von seinem Vetter zu jener Zeit copirt worden sei. In jedem Falle wird die Conception derselben als seiner würdig betrachtet werden können, wenn schon nicht alle Theile auf der Höhe seiner vollendeten Kunstreife stehen mögen.

Im Gloria, einem vierstimmigen feurigen Chor, der zuerst vom Sopran und Alt angestimmt wird, beginnt der erste Sopran den Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" als Cantus firmus einzuführen, der dann durch alle folgenden Sätze hindurch unter den verschiedenen Formen und Wendungen, welche die Messe mit sich bringt, in glänzendster Weise durchgeführt wird.

Kaum ein Anderer als Sebastian Bach hätte einen
en Gedanken fassen und in so vollendeter Art zur
führung bringen können.

VI. Kyrie und Gloria in c-moll.

Das Kyrie und Gloria für 4 Stimmen und Streich-
rtett in c-moll schreibt Rust (in derselben Vorrede
Magnificat) der Arbeit eines Schülers zu, an der
h helfend Antheil genommen habe. Das Duett:
riste eleison" trägt die Bezeichnung „di J. S. Bach"
dürfte, wie auch der Chor „Qui tollis" und das
oniam tu solus" (Duo für Alt und Tenor) von
Meister selbst herrühren.

VII. Kyrie in a-moll.

Das Kyrie zu 4 Stimmen mit Streich-Quartett und
el ist nebst den Stimmen von Bach's Hand geschrie-
. Rust glaubt, daß es von Wilderer sein könnte und
es nicht den Bach'schen Werken zuzählen.

VIII. Kyrie in f-dur.

Das vierstimmige Kyrie in f-dur, nur vom Grund-
begleitet, ist nicht in der Urschrift vorhanden. Ein
tus firmus im Sopran: „Christe, du Lamm Got-
", welcher auch im Christe eleison wieder erscheint,
en dem nicht zu langen, ernst gehaltenen Satz ein
st eigenthümlich erhabenes Gepräge. Hier, wie in
c-moll-Messe (No. V.) spricht sich der musikalische
racter des Protestantismus gegenüber dem lateinischen

Texte und dem aus der alten Kirche übernommenen Rituale in ziemlicher Klarheit aus.

Auf der zweiten Seite der Berliner Abschrift finden sich von der Hand Hiller's einige Correcturen in der Stimmführung des Baß und Tenor mit dem Beisatze: „Ei, ei, Vater Bach!“ Die Octaven des Tenor, welche den Baß zu verstärken bestimmt sind, wollten dem, wie es scheint pedantischen Contrapunktisten nicht gefallen.

IX. Messe in c-dur.

Die „Missa a 4 voci, 2 Violini, 2 Clarini e Continuo“ in c-dur ist von Bach's Hand geschrieben und in der ihm eigenthümlichen breiten Weise ausgearbeitet. Doch dürfte sie seiner vollendeteren Zeit nicht entsprossen sein. Sie enthält 10 Sätze, nämlich:

1. Kyrie, c-dur, Adagio, Allabreve, in glänzendem, festem Rhythmus, die Violinen in lebhaft harmonischen Gängen begleitend.
2. Christe eleison, $^3/_4$, Duo für Alt und Sopran, 2 Violinen und Baß.
3. Kyrie, $^4/_4$, Adagio, geht bald in ein Andante $^{12}/_8$ über, welches über einem glänzenden und breiten Thema fugirt ist.
4. Gloria, Allegro mit 2 Trompeten.
5. Laudamus te, g-dur $^3/_4$, Sopran-Solo, 2 Violinen.
6. Gratias, $^4/_4$. Dann bei dem „propter magnam gloriam“ in $^3/_4$ übergehend, mit lebhaft bewegter Orchester-Begleitung.
7. Domine Deus, $^{12}/_8$, Duo für Alt und Tenor.

8. Qui tollis, Adagio, Chor vierstimmig, in großen Verhältnissen angelegt.
9. Quoniam, Baß-Solo $^3/_4$.
10. Cum sancto spiritu, kräftig gearbeitete Fuge im Style Bach's.

Um die Reihe der, unter des großen Meisters Namen uf uns gekommenen Messen und Meßsätze ganz vollstänig wiederzugeben, führen wir hier noch schließlich folende an:

a. „Missa a 2 Violini, 3 Tromboni in Ripieno, 4 Voci e Continuo", g-moll, von Bach's Hand geschrieben, muthmaßlich die Arbeit eines seiner Schüler und unter einer Leitung und mit seiner Hilfe verfertigt.

b. „Kyrie a Soprano, Alto, Tenore e Basso, 2 Violini, Viola e Continuo", mit der Bezeichnung „di J. S. Bach", wahrscheinlich von Friedemann Bach herrührend; endlich

c. eine dreichörige Messe in g-dur, von Bach's Hand geschrieben.

In vorstehenden Angaben ist, soweit es möglich war, eine vollständige Zusammenstellung aller Werke gegeben, welche als „Missae breves" des großen Tonsetzers, oder als Theile derselben genannt worden sind.

Wir haben gesehen, daß einige derselben jedenfalls anderen Ursprunges sind, daß andere aus früheren Perioden seines Lebens herstammen mögen, und daß die ihm unmittelbar und aus der Zeit seiner Vollendung angehörigen derartigen Compositionen wesentlich aus anderen seiner Werke, nämlich der Kirchen-Cantaten, überkommen waren.

Aber der Rückblick auf diesen besonderen Zweig der

so ausgedehnten und fruchtbaren Thätigkeit unseres Meisters, wie sehr er hie und da Zweifel und Bedenken Raum zu geben im Stande sein möchte, verwandelt sich in das Gefühl staunender und ehrfurchtsvoller Bewunderung, wenn wir aus dem Gebiete dieser kleinen Kirchenwerke hinaus in den Zauberkreis jener gewaltigen Schöpfung eintreten, welche unter dem Namen der h-moll-Messe bekannt ist.

G.

Die H-moll-Messe.

Dieses große Werk, welches ein ausgezeichneter Musik-Gelehrter unserer Zeit*) mit Recht „einen kostbaren Adelsbrief für deutschen Geist und deutsche Tonkunst, allen übrigen Nationen bisher unerreichbar" genannt hat, verdankt, wie wir gesehen haben, seine Entstehung nicht einem ursprünglich einheitlichen Gedanken.

Wie in dem Geiste des, von evangelischem Bewußtsein des Protestantismus durchdrungenen Meisters der Plan entstehen und reifen konnte, eine „katholische hohe Messe" zu setzen, wird vielleicht für immer unerklärt bleiben. Für die beiden ersten Sätze, welche seinem, der katholischen Religion angehörigen Landesherrn bestimmt waren, besteht hierüber kein Zweifel. Vielleicht, daß der nie ruhende Geist des gewaltigen Mannes es nicht über sich vermocht hat, diese Sätze gleichsam als einen Torso der Nachwelt zurückzulassen, und daß er deßhalb an die weitere Ausarbeitung des Uebrigen gegangen ist. Wir haben gesehen, daß er hiebei, wie bei den kurzen Messen, jedoch nicht in dem dort bemerkten Umfange bereits vorhandene Arbeiten benutzt hat.

*) Marx. Berl. Allg. Musik-Zeit. I. Nr. 51. S. 409.

Auch hier ist nicht bekannt, wann das große Werk, dessen erste beiden Sätze im Jahre 1733 an Friedrich August II. eingereicht worden waren, in seiner Gesammtheit vollendet worden ist.

Wir geben, wie bei den früher besprochenen Arbeiten Bachs unsern Lesern zunächst den Text in deutscher Uebersetzung.*)

I. Theil. Kyrie.

Bitte um Erbarmen an Gott und Christus.

1. Chor. (fünfst.) (h-moll 4/4.) Kyrie. Ewiger, erbarme dich.
2. Duo. (Sopran und Alt.) (d-dur 4/4.) Christe. Christus, erbarme dich.
3. Chor. (vierst.) Fuge. (fis-moll 4/4.) Kyrie. Großer Gott, erbarme dich.

II. Theil. Gloria.

Gesang der Engel bei Christi Geburt, Lob-Preisung Gottes. Bitten.

4. Chor. (fünfst.) (d-dur 3/8.) Gloria. Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen.
5. Sopran-Solo. (a-dur 4/4.) Laudamus te. „Wir rühmen dich und loben dich, wir segnen dich und beten dich an ob deiner Herrlichkeit."
6. Chor. (vierst.) Fuge (d-dur alla br.) Gratias. Lasset uns Dankopfer bringen ob der großen Herrlichkeit Gottes.
7. Duett. (Sopran Tenor) (g-dur 4/4) Domine Deus. Ewiger Herrgott Himmels-König, ewiger Vater, allmächtiger Gott; ewiger eingeborner Gottes Sohn, Jesus Christus Allerhöchster Gott. O Lamm Gottes, ewiger Heiland, Sohn Gottes des Vaters.
8. Chor. (vierst.) (h-moll 3/4.) Qui tollis. Du trugest der Menschheit Sünde ach erbarme dich unser! Neige dich unserm Flehen!

*) Text zur Aufführung der H-moll-Messe zu Leipzig im Jahre 1859.

olo für Alt. (h-moll 6/8) Qui sedes. Der du zur Rechten deines Vaters sitzest, ach, erbarm dich unser!

olo für Baß. (d-dur 3/4.) Quoniam. Denn Du allein, o Gott, bist heilig, alleinig, starker Gott, Allerhöchster Gott, Jesus Christus.

)or. (fünfst) (d-dur 3/4.) Cum sancto spiritu. Hilf uns, o heiliger Geist, zur Herrlichkeit Gott des Vaters. Amen.

I. Theil. Credo. Symbolum Nicaeum,

t von der Synode zu Nicaea, 325, auf welcher die meisten Dogmen festgestellt wurden, — enthält die, allen christlichen Confessionen gemeinschaftlichen Glaubens-Sätze.

hor. (fünfst.) Fuge. (d-dur allabreve.) Credo. Ich glaube an einen einigen Gott.

hor. (vierst.) (d-dur allabreve.) Patrem. An den allmächtigen Vater Himmels und Erden, der Alles, Sichtbares und Unsichtbares, geschaffen hat.

uo. Sopran und Alt. (g-dur 4/4) Et in unum Deum. Und ich glaube an einen einigen Herrn Jesum Christum, Gottes eingebornen Sohn, der vom Vater geboren ist vor aller Zeit Beginn, Gott vom Gotte, Licht vom Lichte, wahrer Gott vom wahren Gotte geboren, nicht geschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater, durch welchen Alles geschaffen ist, welcher um uns Menschen und um unserer Seligkeit willen herabstieg vom Himmel.

hor. (fünfst.) (h-moll 4/4.) Et incarnatus est. Der da empfangen ward vom heiligen Geiste und der Jungfrau Maria und Mensch geworden ist.

hor. (vierst.) (e-moll 3/2.) Crucifixus. Ward gekreuziget auch für uns, von Pontio Pilato gekreuziget, Leid und Schmach hat er für uns getragen; er starb für uns und ward ins Grab gelegt.

hor. (fünfst.) (d-dur 3/4.) Et resurrexit. Ist auferstanden am dritten Tage, wie geschrieben stehet, aufgefahren zum Himmel, sitzet zur Rechten seines Vaters; und wird erscheinen in Herrlichkeit, Gericht zu halten über Lebende und Todte. Und seine Herrlichkeit hat kein Ende.

18. Solo für Baß. (a-dur 4/4.) Et in spiritum. Und ich glaube an den heiligen Geist, der da lebendig machet, der vom Vater und vom Sohne ausgeht, der mit dem Vater und mit dem Sohne zugleich angebetet und geehrt wird, der geredet hat durch die Propheten. Und ich glaube an eine heilige apostolische Kirche.

19. Chor. (vierst.) (fis-moll allabreve.) Confiteor. Und ich glaube und bekenne eine einige Taufe zur Vergebung unserer Sünden. Ich glaube an eine Auferstehung von den Todten und an ein zukünftiges, ewiges Leben, Amen.

IV. Theil. Sanctus.

Lobpreisung Gottes.

20. Chor. (fünfst.) (d-dur 4/4.) Sanctus. Heilig ist unser Gott, Herr Zebaoth! Himmel und Erde preisen die Herrlichkeit Gottes.

21. Chor. (achtst.) (d-dur 3/8.) Osanna. Osanna in der Höhe!

22. Solo für Tenor. (h-moll 3/4.) Benedictus. Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn!

23. Chor. (achtst.) (d-dur 3/8.) Osanna. Osanna in der Höhe!

V. Theil. Agnus Dei.

Bitte um Erbarmen und göttlichen Frieden

24. Solo für Alt. (g-moll 4/4.) Agnus Dei. O Lamm Gottes du trugst der Menschheit Sünde, ach, erbarm dich mein

25. Chor. (vierst.) (d-dur allabreve.) Dona nobis pacem. Herr verleih uns deinen Frieden.

Diese Eintheilung des Werks in 25 Nummern ergiebt eine Ausdehnung desselben, welche es, von den jenseitigen materiellen Schwierigkeiten der Ausführung abgesehen, der drei volle Stunden in Anspruch nehmenden Zeitdauer wegen von dem kirchlichen Gebrauch bei dem katholischen Gottesdienst so gut wie ausschließt. Aber nicht die Zahl der Nummern allein ist es, die dies bedingt. Der Um-

ang fast aller einzelnen Sätze und die, Bach so eigenhümliche Breite in der Behandlung derselben leitet vielnehr auch ihrerseits in außergewöhnliche Dimensionen ber. und fordert von dem Zuhörer ein so völliges Veriefen in die innersten Gedanken des Componisten, wie ies in einem, zum nicht geringen Theile die christliche Glaubenslehre im Symbol darstellenden Werke von solhem Umfange, zumal bei dem so complicirten Character er Musik nur sehr schwer durchführbar ist.

Auch hier, wie bei den kurzen Messen, drängt sich ins von vornherein der Zweifel entgegen, ob Bach sich on seinem inneren protestantischen Bewußtsein so weit jabe frei machen können, um mit voller Seele dem Geiste und den Anforderungen des römisch-katholischen Religions-Cultus folgen, sich ihm ganz hingeben zu können? Nicht, ils ob es dieser großen Messe an Einheit im kirchlichen Sinne fehlte oder als ob ihr Eindruck ein schwankender, halber, unfertiger sein könnte. Aber Bach stand eben den Grundgedanken der römischen Kirche zu fern, war von der Lehre Luther's und von dem Inhalt der gereinigten Kirche zu sehr durchdrungen, als daß er eine eigentliche katholische Messe hätte schreiben können. Er entlehnte von ihr zwar die Form; die Gedanken aber gestaltete er nach seiner besonderen Weise, indem er in ihnen die volle Größe und Erhabenheit des Christenthums darstellte, ohne dabei die Bedürfnisse des Cultus im engeren Sinne zu berücksichtigen.

Eine protestantische Kirchenmusik zu schreiben, lag nicht in seiner Absicht, wenngleich er das Gloria als Weihnachts-Cantate behandelt und als solche in den Kreis

seiner Musiken für die lutherischen Kirchen Leipzig's eingereiht hat.

So finden wir in diesem wundervollen Tonbilde eine völlige Selbstständigkeit der christlich religiösen Idee, eine großartige Auffassung des allgemein kirchlichen Inhalts der Religion, welche sich dem Idealen in seiner höchsten Bedeutung zuwendet.

Man könnte hiernach der Vermuthung Raum geben, daß diese „hohe Messe" mehr in dem Character eines sich vom kirchlichen Cultus entfernenden Oratoriums geschrieben sei. Und doch ist es das Eigenthümliche und Besondere der Behandlungsweise, welche Bach diesem großen Werke hat zu Theil werden lassen, daß es, auch wenn wir ihm im Concertsaal begegnen, unmittelbar in eine kirchlich religiöse Stimmung überführt, wie solche nur irgend der gottesdienstlichen Feier entsprechen würde.

Die katholische Messe stellt das unblutige Opfer des Neuen Testaments dar, das in der römischen Kirche in unablässiger Folge und Wiederkehr einheitlich und gleichmäßig gefeiert, das für die Lebendigen und die Todten, für Alle gebracht wird, die zu dem Leibe Christi gehören. Es ist die Genossenschaft aller Gläubigen aus der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in deren Namen jene Gebete sich zu Gott emporschwingen, welche in friedlichen Chören, in jenen erhabenen Harmonien von der Höhe des Gottestempels zu der betenden Gemeinde herniederklingen.

Neben der Gemeinschaft der Gläubigen steht der Priester am Altar, von Gott geweiht, um das Gebet zu ihm emporzutragen, den wahren Glauben der Kirche darzu-

len, den Segen des Herrn in sich aufzunehmen und weihevollen Formen weiter zu spenden.

Reich geschmückt erheben sich die gewölbten Hallen Domes. Flammende Kerzen umleuchten den Altar. iliger Opferdampf quillt in die Höhe. Dicht geschaart et die Menge umher. Orgelklang schallt mächtig von n herab und voll gläubigen Ernstes, mit goldfunkeln- Gewändern angethan, tritt der Priester, von den orknaben geleitet, an die Stufen des Gottestisches. Demuth neigt er sich vor dem Herrn und fleht für und für die versammelte Menge um Vergebung der inde.

Es ist ein Doppeltes, das wir hier erkennen, das un- ttelbare Bewußtsein, das sich vertrauend, glaubend, ffnungsvoll zu Gott dem Herrn, dem Erlöser, dem Er- ter hindrängt, und das kirchlich vermittelnde, das durch Geweihten Gottes das Dogma, die Symbole des ristenthums in den heiligen Formen entwickelt.

I. Kyrie.

Nr. 1. Kyrie eleison.

Das Auge unseres Herzens öffnet sich. Es führt uns den Leidenshügel des Gekreuzigten. Wir erblicken den iland, wie er sterbend unter tausend Schmerzen das fer der Erlösung vollendet.

Entsetzt erkennen wir, wie sehr die Sünde, wie sehr Fluch unserer Verderbniß auf ihm, dem göttlichen armer, lastet, wie auch wir zu jener Last des Leidens getragen, seinen schmerzensvollen Tod nothwendig ge- ht haben.

Das Gefühl des tiefsten Jammers kommt über uns. Wie der Aufschrei der geängsteten Seele, die sich in ihrer höchsten Noth zu dem ewigen, gnadenreichen Gotte emporzuringen strebt, so tönt es in lautem Rufe von tausend bebenden Lippen: „Herr, erbarme dich!“

Mit diesen, in einfach erhabener Größe und Feierlichkeit laut aufschallenden Worten beginnt das Werk.

Mit ihnen schweigt der Gesang. In leise klagender Melodie beginnen die Instrumente eines jener trüben Bilder darzustellen, durch welche der große Meister so unwiderstehlich in die Tiefe seiner Gedanken einzuführen weiß. Zwei Flöten, zwei Oboen, das Streich-Quartett und die Orgel, denen das Fagott hinzugefügt ist, bilden das Orchester. In ernster Tonart (h-moll ' ,) stellt es uns jene Gestaltungen des Leidens, des nach Erbarmen und Hilfe ringenden tiefsten Schmerzes dar, denen wir auf dem Kreuzesgange des Herrn schon einmal begegnet sind. Die Blase-Instrumente lassen das klagende Hauptmotiv zuerst hören, das in harmonienreicher Melodienfolge über dem fortschwellenden Streich-Quartett breit und voll tiefen Ausdrucks daherschreitet.

In das Innerste der Seele drängen uns die klagenden Töne dieses symphonischen Gesanges zurück. Trübe Gedanken und Empfindungen kämpfen tief in uns. Vor unserem Blicke erhebt sich das Bild des göttlichen Dulders. Die Last der Sünde drückt schwer auf dem gebeugten Herzen. So liegen wir im Staube vor Gott dem Herrn, dem Gewaltigen, so blicken wir nach Gnade und Trost umher. Wie schwere Seufzer ringt es sich aus der Tiefe der Brust hervor, die in heftigen Schlägen zuckt

Nach und nach wird der Schmerz milder, des Ausdrucks der Worte wieder fähig.

So beginnt in dem trübe geformten, seltsam aufstrebenden Hauptmotiv der Tenor den in größestem Style gehaltenen fugirten Chor, dessen Thema von dem Alt, den beiden Sopranen, zuletzt in der ganzen Fülle der harmonischen Verbindungen vom Baß aufgenommen wird. Tief ernst, voll von reuigem Flehen bewegen sich die Stimmen fort, wie Rufe des Schmerzes aus geängsteter Seele. Und wie sie höher und höher emporschwellen, hier abbrechen; dort wieder einsetzen und stets von neuem in das klagend emporstrebende Hauptmotiv zurückfallen, bemächtigt sich unser das Gefühl tiefster Zerknirschung. Es sind nur die wenigen Worte des: „Herr, erbarme dich", welche in jenen großen Gedanken versinnlicht uns durch alle Wechsel der Empfindung hindurchführen, deren das gebeugte Herz fähig ist.

Wenn der Gesang, wie von der überwältigenden Macht des inneren Leidens zusammengepreßt, verstummt, spinnt das Orchester den Kampf und das Ringen der Seele fort, bis die Stimmen in steter Folge der edelsten Modulationen sich wieder zu jenen wunderbaren Tonmassen emporschwellen, deren tragische Gewalt uns immer von neuem ergreift und erschüttert. So führt uns dieser erste Satz mit seinem reichen Inhalt und in der höchsten Vollkommenheit der äußeren Formen in jene ernste Handlung ein, welche die hohe Messe uns darstellt. Das Bewußtsein der Schuld wird wach in uns. Der bange Ruf nach Erlösung von dem Uebel dringt mächtig hervor.

Nr. 2. Christe eleison.

In sanftem Gegensatze gegen die ängstliche Bewegung dieses Eingangssatzes spricht das Christe eleison (d-dur 4/4), von zwei Sopran-Stimmen gesungen, von der Violine und dem Grundbaß begleitet, die demüthige Bitte um Erbarmen aus. Nicht in zitterndem Flehen zu dem strengen Gott, dem richtenden, der Macht hat über Tod und Leben, sondern zu Christo dem Vermittler, Erbarmer, Erlöser wendet sich das Gebet, aus dessen Klängen es wie vertrauende Zuversicht emporsteigt. Wie unruhig auch das schuldbewußte Gewissen in dem bewegten, hie und da fremdartig ausweichenden Gange der Violinen sich darstellen mag, der feste, melodische Einsatz der Singstimmen und deren ruhiges Fortschreiten, welches nur ausnahmsweise ängstlich zagende Erregung ausspricht, deuten auf die Zuversicht der Gnade vor Gott vermöge der vermittelnden Kraft des göttlichen Opfers. Durch die breite Anlage und wegen der langen Instrumentalsätze, welche die Motive einführen und zwischen dem Gesang verarbeiten, erscheint das Stück für das Auffassungs-Vermögen unserer Zeit sehr lang. Dies macht sich zumal nach der riesenhaften und überwältigenden Größe des ersten Chors bemerkbar.

Nr. 3. Kyrie eleison.

Wie das erste Gebet den schuldbewußten Sünder vor dem ewigen Richter, das zweite die vertrauende Zuversicht auf Christus, den Erlöser der Welt, darstellt, so erkennen wir in den strengen Formen des dritten Satzes die Erkenntniß der Sünde, das Dogma des heiligen Geistes

der der gläubigen Schaar der christlichen Gemeinde. Das Gebet ist als vierstimmige Fuge (a-dur, allabreve) behandelt, deren Hauptthema in ernst klagender Declamation und in enggefügter Melodie im Baß beginnt und vom Fagott und dem in selbstständiger Bewegung daherschreitenden Grundbaß getragen wird. Die übrigen Instrumente des Orchesters verstärken die Gesangsstimmen. In edler, ruhiger Größe bewegt sich der ernste Satz durch die Verschlingung der Stimmen und Motive hindurch. Ueber der betenden Menge schwebt der Arm des Herrn. Ein tiefes Wehe spricht aus diesem ruhig daherquellenden Strome der Harmonien.

Aber das Gefühl der Schuld gegenüber der ewigen Reinheit beginnt bald von Neuem sich lebhafter, ängstlicher zu regen. In kurzen Imitationen eines melodisch fugirten Zwischensatzes ertönt dringenderes Flehen. Aus ihm hebt sich zwar das Hauptthema in der Altstimme flegend von Neuem empor; aber in enger Folge einer meisterhaften Verkürzung wird es auch von den übrigen Stimmen wieder aufgenommen, welche, sich in banger Erregung dicht aneinanderschließend, bald zu den unruhiger drängenden Zwischensätzen zurückführen, um von Neuem in lauter und lauter sich erhebender Aufregung das zerrissene, blutende Herz des reuigen Sünders vor Gott darzulegen, das Herz des Sünders, der endlich in dem Ermatten der Kräfte vor ihm in den Staub sinkt, und dem erst in dem versöhnenden Schluß-Accord der erste Strahl der Hoffnung und des göttlichen Erbarmens sich zeigt.

Mit diesem zweiten Kyrie eleison ist der erste Theil der Meßhandlung zu Ende.

II. Gloria.

Nr. 4. Gloria in excelsis.

Der Herr hat seine irdische Laufbahn und das Opfer der Liebe vollendet. Nun erblicken wir ihn in himmlischer Glorie, von den Engeln Gottes umgeben, in der ewigen Verklärung.

Ihm ertönt in jenen schönen Worten, welche die Engel vor den Hirten des Feldes hatten erschallen lassen, der Lobgesang.

Für diesen reichen die äußerlichen Mittel nicht aus, welche der Meister anwenden mußte, um das zerknirschte Herz in seinem Flehen zu den Füßen des Gekreuzigten dazustellen. Er giebt den Tonmassen durch Hinzufügung von drei Trompeten und den Pauken jene glänzenden Farben, welche der Schwung des großen Dankliedes erfordert.

So erhebt sich das Orchester (3/8 d-dur, Vivace) in der rhythmischen Pracht einer feurigen Melodie zu lebhaftem Gegensatze gegen die ernste Tragik der vorhergehenden Abtheilung. An die Stelle der schmerzlichen Erregung tritt heilige Freude. Die Pforten des Himmels sind vor dem sterblichen Blicke erschlossen. Die Engel des Herrn schweben daher, der erstaunten Welt die große Botschaft verkündend. Fünf Singstimmen nehmen zuerst in canonischen Einsätzen, dann in vollem harmonischen Aufschwunge die Motive der Instrumente auf. Vielfach unterbrochen von dem brausenden Jubel derselben tönen sie, gleich dem Gesange der himmlischen Heerschaaren, aus der Höhe der Wolken in die Nacht des Lebens hernieder. „Ehre sei Gott in der Höhe", klingt es

s ihrem Munde, hoch aufschwellend in der heiteren acht festlicher Freude. Plötzlich verstummt der helle ang. In sanft melodischen, breiten Wendungen hören r es wie fromme Segenswünsche herniedertönen. „Friede f Erden“ ruft der Chor der Engel tröstend, segnend, r andächtig betenden Menge zu. „Und Friede auf rden“ antwortet die Gegenbewegung der Stimmen in r Fortbewegung des melodischen Ganges der Motive, er dem Orgelpunkt des Grundbasses. Das Orchester uppirt sich bedeutungsvoll. Das Streich-Quartett und e Bläser bewegen sich, die Motive theilend und tragend, geneinander in jenem seltsamen harmonischen Fluß, der i einer neuen Wendung des Gedankens überzuführen beimmt ist. Das Thema wird von den einzelnen Stimen in fugirter Gestalt aufgenommen und durch glännde Passagen geschmückt, zu den Worten: „hominibus onae voluntatis“ erweitert. Das Orchester gesellt sich m zuerst in abgerissenen Accorden, dann in kräftiger ufnahme des Haupt-Motivs zu. In lang gehaltenen önen treten die Trompeten ein und lassen mit ihrem ellen Klange auch ihrerseits das Thema erschallen. Die iolinen, Flöten und Oboen aber fallen in die reichen on-Gewinde der Singstimmen begleitend ein und aus em Friedens-Gesang entwickeln sich von Neuem rauschende ubel-Chöre. So singen die Schaaren der Engel dem errn der Welt ihr ewiges Loblied, so preisen sie sein rbarmen, das sich in dem Opfer des Eingebornen so nadenreich bewährt hat.

Nr. 5. Arie.

Der Solo-Sopran übernimmt die Fortführung des Lobgesangs.

Ein Violin-Solo begleitet ihn zu dem Streich-Quartett in dem melodischen Gange reich verzierter Passagen.

Doch ist es ein priesterlicher Character, welcher sich uns in dieser breiten Behandlung und Auseinandersetzung der Motive darstellt. Wir finden darin den in der Auffassung Bachs nothwendig bedingten Gegensatz gegen die ideale Darstellung der großen Chorsätze, den Gegensatz zwischen der Unmittelbarkeit vor Gott und der vermittelnden, zwischen ihm und der Gemeinde stehenden Kirche.

Es ist der Geistliche, welcher am Altar, die Hände im Gebet erhoben, die Bitten der Gläubigen zum Himmel emporsendet, der in den Formen kirchlicher Weihe und Erhebung den höchsten Gott lobpreist, ihm Dank sagt, daß er uns durch Seine Gnade gelehrt hat, die Sünde zu meiden, den Weg der Erlösung zu finden und auf Vergebung zu hoffen.

Nr. 6. Gratias.

Diesem Gesange antwortet vom hohen Chore her das „Gratias agimus tibi“ in vierstimmiger Fuge (d-dur allabreve). Die gegen einander wirkenden Themata, durch das Orchester verstärkt, bauen sich in kunstreicher Fügung und edler ernster Melodien-Folge zum Dank-Gebet in reich und glänzend sich entwickelnden Formen auf.

Weiterhin von den Trompeten und Pauken aufgenommen, wird der Chor in schwungvoller Pracht zu Ende geführt.

Nr. 7. Domine Deus.

Dies Dankgebet leitet in die Sequenzen über und
llt uns diese zunächst in dem schönen Duett für Sopran
ıd Tenor (g-dur 4/4) dar. Die überaus zart figurirte
›ligate Flöte entwickelt mit dem durch die Sordinen ge=
impften Streich=Quartett sogleich von vorn herein jenen
nsten Character vertrauungsvoller Hingebung, welcher
em Wortsinn und dessen Verbindung mit dem folgenden
Chore so sehr entspricht. Die Gesangsstimmen und In=
rumente in ihren mit einander dahinschreitenden und
mitirenden Gängen, mit dem Wechsel und der steten Er=
euerung der Motive halten diesen Character in breite=
ter Entwickelung fest. Mit dem Hinzutritt der Worte
gnus Dei erheben sie sich gegen den Schluß hin zu
eißerem Gebet, in welchem sie in den folgenden Satz
iberleiten.

Nr. 8. Qui tollis.

„Der du trägst die Sünde der Welt, erbarme
ich unser.“ „Zu dir, o Lamm Gottes“ erhebt sich diese
veich hingebende Melodie (h-moll 3/4 lento), in welcher der
llt mit flehendem Gesange den schönen Chor beginnt.
In freien Imitationen folgen ihm die anderen Stimmen.

Unruhig, wie in dem dauernden Bewußtsein der Schuld
er im Innern nagenden Reue, hie und da in längeren
Tönen der Oberstimme folgend, bewegen sich die Brat=
chen unter der melodischen Führung der gedämpften Vio=
nen, während die Flöten in stets sich erneuernden Wen=
ungen gegen und mit einander den thränenvollen Aus=
ruck frommer Hingebung zu erkennen geben. Hier ist

kein lautes Stöhnen, kein Schrei der Angst, kein Gebet der letzten Verzweiflung. Hier kniet frommer Glaube vor dem Altar, auf dem er das Lamm erblickt, das die Last der Sünde trägt, das geschlachtet ist um der Welt willen. In ihm sehen wir den Vermittler leiden für das Heil unserer Seele. Ihm wollen wir uns wiederum zum Opfer bringen, uns selbst und was wir haben, Leib und Seele, Gedanken und Wünsche, Willen und Kraft. Das Verlangen nach dem ewigen Heil, nach jener unendlichen Freude, die das Erbarmen Gottes seinen Auserwählten verheißen hat, wohnt in dem melodischen Flusse dieses schönen Gebets, in dem wie Dankesthränen dahinperlenden Gange der Flöten, in dem beruhigenden Abschluß der Oberstimmen über dem sanft verklingenden Orchester.

Nr. 9. Qui sedes ad dexteram.

Unmittelbar mit dem Schluß-Accord führt die Oboe d'amore, gestützt von dem Streich-Quartett (h-moll $\frac{6}{8}$) in sanfter Melodie die Arie der Alt-Stimme ein, welche sie concertirend begleitet.

Der Character des demüthigen Flehens spricht sich auch hier, wie in den vorhergehenden Sätzen aus. Die Arie ist klar gegliedert, im Verhältniß zu den übrigen Dimensionen eines so großen Werks sehr breit gehalten. Die Verflechtung des Gesanges mit der concertirenden Oboe und den übrigen Instrumentalstimmen wird man wie überall in interessantester Weise verfolgen. Doch wird die Gefühlsseite der Seele eben so wenig als in der folgenden

Nr. 10. Quoniam.

Arie für Baß (d-dur $^3/_4$) in Anspruch genommen werden, die in dunkler, mystischer Färbung, nur von dem Horn, zwei Fagotten und dem Grundbaß begleitet, in ungewöhnlicher, das schon an sich weite Maß Bachscher Arien übersteigender Länge entwickelt ist. Der dogmatische Character des priesterlichen Gebets ist in diesen Arien vorwiegend. Die Wärme des inneren Pulsschlags wird durch ihn nicht angeregt.

Nr. 11. Cum sancto spiritu.

In voller Pracht und Größe, in feierlichem Glanze erschallt in die düstere Stimmung des letzten Satzes hinein, unter dem hellen Klange der Trompeten und der lebhaft sich entwickelnden Bewegung der übrigen Instrumente (2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, Streich-Quartett, Pauken, Orgel) das cum sancto spiritu ($^3/_4$ d-dur Vivace) als mächtig tönender Lobgesang. Verschwunden ist die Dogmatik. Nicht mehr der Priester am Altar ist's, der, von der Gemeinde abgewendet, die heiligen Formeln in mystischem Gebete ausspricht. In rauschender Harmonien-Pracht, reich auftönend erklingt das „Gloria“, erschallen über den gebrochenen Tönen des Basses die langgezogenen Accorde des „patris“. Ein fugirter Satz von feurigem weitgedehnten Motiv, das in prachtvoll figurirter Fortführung sich kühner und kühner aufthürmt, tritt jubelnd dazwischen. Die Motive des ersten Einsatzes antworten in ihrer Größe und Erhabenheit. Die Fuge tritt von Neuem in die sich glänzender aufschwingenden Tonmassen hinein. Alle Stimmen scheinen in Größe und

Glanz zu wetteifern, eine die andere in dem Preise Gottes überbieten zu wollen, bis sie sich in jenen mächtigen Accordfolgen des „patris“ wieder zusammenfinden. Von hier aus werden sie unter den reichen Tongewinden des ersten, dem begeisterten Aufstreben des zweiten Sopran, unter dem melodischen Schwunge der Alt- und Tenorstimmen und in der mächtig ergreifenden Gegenbewegung des Basses zum Schluß geführt.

Wir stehen staunend vor der Größe und Erhabenheit dieses Satzes, der in unserm Innersten brausend nachtönt, wenn schon lange die Stimmen schweigen, deren Klang ihn uns versinnlicht hat. Unser Herz ist gehoben und erweitert, durch die Macht eines großen Genius geklärt, der in dem Gemälde, das die vorüber rauschenden Töne uns dargestellt haben, ein Bild der Unendlichkeit, Größe und Allmacht des Herrn aufzurollen wußte, wie wir wenige sehen werden.

Mit diesem Satze ist derjenige Theil der Meßhandlung geschlossen, welche, wie wir zu seiner Zeit bemerkt haben, Bach dem Könige-Churfürsten im Jahre 1733 überreicht hatte.

Es darf nicht Wunder nehmen, daß der merkwürdige Tonsetzer ihn in so großem Style behandelt, mit so hinreißendem Glanze dargestellt hat. Er wollte in diesen beiden Sätzen seinem Landesherrn gegenüber die volle Größe seines ungeheuren Geistes, seiner künstlerischen Bedeutung niederlegen, ihm zeigen, daß er weit hinausrage über die große Menge derer, die mit ihm zugleich den geöffneten Pforten des Ruhmestempels entgegeneilten. Er dachte damals wohl nicht, daß er die Größe dieser Sätze

n überbieten im Stande sein werde. Und doch hat er dies vermocht. Das Glaubensbekenntniß, die dritte Ab-

III. Das Nicäische Glaubens-Bekenntniß.

theilung der hohen Messe ist es, in welcher er jene seltenen Schätze der Erfindung, jenen Reichthum erhabenster Gedanken, jenen reichen Quell des Schaffens vor uns aufthut, in dem wir ihn von ehrerbietiger Bewunderung erfüllt, einem Seher und Propheten gleich den Blick über Zeit und Ewigkeit hinaus in jene Fernen richten sehen, deren Erkenntniß nur der geweihten Seele verbehalten ist.

Der Priester, in brünstigem Gebete vor Gott, bittet den Herrn, daß er sein Herz, seine Lippen reinigen möge zur würdigen Verkündigung des Evangeliums. Darauf stimmt er das Bekenntniß des Glaubens an.

Nr. 12. Credo.

„Credo in unum Deum“ ertönt es von seinen Lippen, und der Chor (d-dur allabreve) antwortet ihm in der ehrwürdigen Melodie eines der alten Gregorianischen Kirchengesänge, deren fester stolzer Bau so ernst und groß dahertritt, mit den Worten: „Ich glaube an Gott.“ Der fünfstimmig fugirte Satz kündet in seinen strengen Formen die unerschütterte Glaubensfestigkeit an, welche die Kirche von ihren Gliedern fordert, welche der wahre Bekenner des Herrn in sich trägt. In bewegtem Gange steigend und fallend begleitet der Grundbaß die Gesangsstimmen. In seiner Bewegung erkennen wir die Wechsel der Zeit, das Kommen und Gehen der menschlichen Generationen, die, wie aus sich selbst wieder emporsteigend,

Glanz zu wetteifern, eine die andere in dem Preise Gottes überbieten zu wollen, bis sie sich in jenen mächtigen Accordfolgen des „patris“ wieder zusammenfinden. Von hier aus werden sie unter den reichen Tongewinden des ersten, dem begeisterten Aufstreben des zweiten Soprans, unter dem melodischen Schwunge der Alt- und Tenorstimmen und in der mächtig ergreifenden Gegenbewegung des Basses zum Schluß geführt.

Wir stehen staunend vor der Größe und Erhabenheit dieses Satzes, der in unserm Innersten brausend nachtönt, wenn schon lange die Stimmen schweigen, deren Klang ihn uns versinnlicht hat. Unser Herz ist gehoben und erweitert, durch die Macht eines großen Genius geklärt, der in dem Gemälde, das die vorüber rauschenden Töne uns dargestellt haben, ein Bild der Unendlichkeit, Größe und Allmacht des Herrn aufzurollen wußte, wie wir wenige sehen werden.

Mit diesem Satze ist derjenige Theil der Meßhandlung geschlossen, welche, wie wir zu seiner Zeit bemerkt haben, Bach dem Könige-Churfürsten im Jahre 1733 überreicht hatte.

Es darf nicht Wunder nehmen, daß der merkwürdige Tonsetzer ihn in so großem Style behandelt, mit so hinreißendem Glanze dargestellt hat. Er wollte in diesen beiden Sätzen seinem Landesherrn gegenüber die volle Größe seines ungeheuren Geistes, seiner künstlerischen Bedeutung niederlegen, ihm zeigen, daß er weit hinausrage über die große Menge derer, die mit ihm zugleich den geöffneten Pforten des Ruhmestempels entgegeneilten. Er dachte damals wohl nicht, daß er die Größe dieser Sätze

zu überbieten im Stande sein werde. Und doch hat er dies vermocht. Das Glaubensbekenntniß, die dritte Ab=

III. Das Nicäische Glaubens=Bekenntniß.

theilung der hohen Messe ist es, in welcher er jene seltenen Schätze der Erfindung, jenen Reichthum erhabenster Gedanken, jenen reichen Quell des Schaffens vor uns aufthut, in dem wir ihn von ehrerbietiger Bewunderung erfüllt, einem Seher und Propheten gleich den Blick über Zeit und Ewigkeit hinaus in jene Fernen richten sehen, deren Erkenntniß nur der geweihten Seele verbehalten ist.

Der Priester, in brünstigem Gebete vor Gott, bittet den Herrn, daß er sein Herz, seine Lippen reinigen möge zur würdigen Verkündigung des Evangeliums. Darauf stimmt er das Bekenntniß des Glaubens an.

Nr. 12. Credo.

„Credo in unum Deum“ ertönt es von seinen Lippen, und der Chor (d-dur allabreve) antwortet ihm in der ehrwürdigen Melodie eines der alten Gregorianischen Kirchengesänge, deren fester stolzer Bau so ernst und groß dahertritt, mit den Worten: „Ich glaube an Gott.“ Der fünfstimmig fugirte Satz kündet in seinen strengen Formen die unerschütterte Glaubensfestigkeit an, welche die Kirche von ihren Gliedern fordert, welche der wahre Bekenner des Herrn in sich trägt. In bewegtem Gange steigend und fallend begleitet der Grundbaß die Gesangsstimmen. In seiner Bewegung erkennen wir die Wechsel der Zeit, das Kommen und Gehen der menschlichen Generationen, die, wie aus sich selbst wieder emporsteigend,

durch das Weltall dahinschreiten. Ueber ihnen schwingt sich der Glaube an den ewigen Gott in seiner unwandelbaren Gestalt, in seiner festen, alles bewältigenden Zuversicht siegreich empor. Hier herrscht kein Zweifel, hier schwankt kein Unklares daher. Hier ist Alles fest, enst, unbestreitbar geformt. Wie eine Stimme sich allmälig zur anderen findet, in gleicher Form, gleicher Bewegung, gleicher Melodie, so wird ein Welttheil nach dem andern einstimmen in das Bekenntniß des Herrn. Aber auch über das Bekannte hinaus breitet der christliche Glaube seine weithin schattenden Flügel. Denn wie die Gesangstimmen das Thema vollendet haben, um in neue Formen verschlungen die Bekenntnißformel zu wiederholen, so ergreifen dasselbe auch die Violinen, um es ihrerseits weiter zu verkünden. Wie schön stellt sich uns in diesem edlen Satze das Eine im Mannigfaltigen, die selbstständige Zusammengehörigkeit in der Verschiedenheit der äußeren Bedingungen dar. Selbst bei Bach finden wir dies selten in so ausgeprägter Klarheit und Vollendung entwickelt. In langen ernstgehaltenen Tönen klingen die Stimmen am Schluß aus.

Nr. 13. Patrem omnipotentem.

Mit kräftigem Schwunge fällt der folgende Chor (d-dur 4/4) vierstimmig ein. „Ich glaube an Gott, den allmächtigen Vater, der Himmel und Erde gemacht hat, Sichtbares und Unsichtbares.“ Das kühn gebaute, weit ausgreifende Thema, in welchem der lebendige Glaube nicht weniger fest sich ausdrückt, als in dem vorhergehenden Satze, wird vom Baß eingeführt.

während die anderen Stimmen das: „Ich glaube an einen einigen Gott" in rhythmischem Gesange wiederholen. Nach und nach in die übrigen Stimmen übergehend, andere, gleich bezeichnende Motive aufnehmend, schwingt der Gesang sich in wunderbaren Verkettungen und Verschlingungen unter den hellen Passagen, in denen die Trompete mit den Oboen und Violinen in Wechsel-Gesang tritt, zu höherem und höherem Glanze empor, bis er in der reichen Gegenwirkung aller Stimmen, in harmonischer Fülle und Erhabenheit schließt.

Nr. 14. Et in unum Deum.

Ein sanfter Satz, von den beiden Oboi d'amore und dem Streich-Quartett begonnen (g-dur 4/4) leitet ein Duo für Sopran und Alt ein. Aus canonischen Wendungen erhebt dasselbe sich zu melodieusem Gesange. Man möchte mit den Worten des Messias ausrufen: „Merkt auf, ich künd' euch ein Geheimniß an."

So tritt der mystische Zauber in ihm hervor, durch welchen Gott seinen Sohn, gleichen Wesens mit ihm selbst, geschaffen hat, so stellt uns dies reiche Tonbild in der Durchführung und steten Erneuerung des ersten Motivs die Einheit in der Zwiegestalt, die Untrennbarkeit des Vaters von dem aus ihm geborenen Sohne dar. Ein völliges Aufgehen des Einen in den Anderen, eine bis in die letzten Consequenzen durchgeführte Zusammengehörigkeit der Motive und der Stimmen zu einander, erheben diesen Satz zu einem der vollendetsten Meisterwerke der Erfindung, des Ausdrucks und der Ausführung. Erst am Schluß zu den Worten: „welcher um unserer

Seligkeit willen herabstieg vom Himmel" wechselt der Character. Die reinen Harmonien, die bis jetzt vor uns erklangen, entwickeln sich zu trüber Ausdrucksweise, zu klagenden Accordfolgen. Aus der Höhe steigt der Erlöser herab zu Leiden und Trübsal, aus der Herrlichkeit Gottes in die Knechtsgestalt.

So führt uns der große Meister mit festem Bewußtsein zu jenen Sätzen über, in denen sich auf so wunderbare Weise die volle Größe seiner darstellenden und empfindenden Natur ausspricht.*)

*) Moserius, einer der geistreichsten und verdientesten Förderer für das Verständniß der Bach'schen Werke, sagt in Bezug auf die äußere Structur des vorstehend erörterten Duetts mit feiner Beobachtung:

„Das Duett „Et in Dominum Jesum Christum" trägt im Entwurfe schon das „ex patre natum unigenitum" und „consubstantialem" in sich. Die beiden Singstimmen gehen im Canon unter einander in der Unterquarta. Nur der erste Tact: „et in unum" tritt im Einklange, die zweite Stimme gleichsam aus der ersten erzeugt, heraus. Der Grundbaß gestattet ohne Weiteres gleich von vorn herein die Nachahmung in der Quarte, die erst im zweiten Tacte eintritt. Daß hier eine Absicht vorliegt, sehen wir (Partitur S. 176) unten bei „ex patre natum", wo, wie S. 177 im ersten Tacte, zu denselben Worten wieder die Nachahmung im Einklange steht, wie oben, und S. 178 das „Deum de Deo" ebenfalls nur der hohen Stimmlage des Altes wegen in der Octave, zwei Tacte später das „Deum verum", dessen Wiederholung S. 179 im gleichen Contrapunkte consonirend zusammenfällt" rc. Otto Lindner, Zur Tonkunst. Berlin 1864. S. 165.

Wir haben geglaubt, die vorstehenden Bemerkungen hier mit aufnehmen zu dürfen, um uns gegen den immerhin möglichen Vorwurf zu sichern, als suchten wir in Bach's Werken Absichtlichkeiten, denen er an sich fern gewesen. Wir suchen und finden darin nur, was sich gleichmäßig aus Form und Inhalt der Tonsätze mit Nothwendigkeit ergiebt.

Nr. 15 Et incarnatus est.

Voll von tiefem Ernste hören wir das „Et incarnatus est“ (4/4 h-moll) herniederklingen. Eine klagende, bis zum Schluß hin streng festgehaltene Figur der den Baß all' unisono begleitenden Violinen, welche wie der Thau heiliger Thränen herabfällt, und der ernst traurige melodische Gang der Singstimmen, die sich zu wunderbaren Harmonien verschlingen — beides läßt uns das geheimnißvolle Wunder erkennen, welches in dem Menschwerden Christi sich ausdrückt. In demuthsvoller Bescheidenheit, in Knechtsgestalt und doch so voll ernster Größe steht der göttliche Heiland an den Pforten des Lebens und Leidens. Sein Blick ist voll Traurigkeit auf die Sünde der Menschheit gerichtet. Er sieht den Tod herrschen und weiß, daß nur das Opfer seiner eigenen Hingebung ihn besiegen kann. Die Hand des Engels zeigt ihm aus dunkler Wolken Nacht den Kelch, den, bis zum Rande gefüllt, er trinken muß. So wird er vom heiligen Geist empfangen, von der Jungfrau zu Leiden geboren, so wird er Mensch. Und wie die Stimmen sich am Schluß zu den Worten „et homo factus est“ vereinigen, da theilen sich die begleitenden Instrumente in seltsame Nachahmungen der Hauptfigur und lassen vor dem Blick des Menschgewordenen wie in einer Vision das Bild des Kreuzes emporsteigen.

Unter allem Großen und Erhabenen, das uns der Meister hinterlassen hat, mögen dieses Stück und das folgende wohl einen der ersten Plätze behaupten.

[illegible]

[illegible]

[illegible] Stimmun[illegible]

[illegible] nicht [illegible]

[illegible] assus e[illegible]

[illegible]

hindurchblicken, der in dem letzten hellen Accord (g-dur) klar durch die Wolken hervortritt. Der Herr ist begraben, aber der Stern ist nicht erloschen, der bei seiner Geburt geleuchtet hat. Das Leiden ist vollendet. Der Tag der Auferstehung bricht an.

Wer könnte bei dem tiefen Inhalt dieser vielleicht unerreichten Schöpfung an die Form denken, die der Meister ihr gegeben? Wenn sein Schüler Kirnberger (Kunst des reinen Satzes Thl. I. S. 173) von ihr sagt, „daß Bach in einer Messe über das Crucifixus zehnstimmig einen Satz zu einem basso ostinato geschrieben habe, welcher voll Empfindung, Imitationen, Canons, Contrapunkte und schöner Modulation sei", so mag er als Theoretiker in seinem vollen Recht gewesen sein. Für uns, die wir der Theorie nicht folgen, sondern unsere Empfindungen an des Lebens goldenem Baume als wahr und ächt erkennen wollen, liegt in dem heiligen, ernsten, tief ergreifenden Character dieses wundervollen Satzes das Entscheidende, das christlich und göttlich Erhebende.

Nr. 17. Et resurrexit.

Nach dem Eindruck dieser beiden Stücke greift die frische Pracht des folgenden Auferstehungs-Chors (d-dur ¾) in glänzender Weise und voll heiliger Erhebung in unser Innerstes ein. Jene schmetternden Klänge der Trompeten und Pauken, jene jubelnden Passagen der Flöten und Oboen, jene reichen Tongewinde, in denen sich der herrliche fünfstimmige Chor daherschlingt, alles kündet die Freude des Auferstehungsfestes, der erlösten Menschheit, den Sieg des göttlichen Opfers über Tod und Hölle!

[illegible] Leiden. [illegible]

[illegible]

[illegible] Mehrzahl [illegible] und [illegible] Gefühl [illegible] Innigkeit, [illegible] Augen bricht, gle[illegible] dem [illegible] Prediger antwort[illegible]

ie, der andere aus diesem heraus sich entwickelnd, in
zender Pracht das „Credo“ dargestellt haben, so
ßt der Meister das Glaubensbekenntniß auch mit
n zwiefachen fünfstimmigen Chor (fis-moll, allabreve),
her in gleicher Weise wie der erste construirt, in stren=
Satz gleichfalls an jene uralten Kirchengesänge er=
rt, die in ihrer erhabenen Würde und Einfachheit
ersten Zeiten des Christenthums entsprossen sind.
der Grundbaß begleitet diese geheimnißvolle Ver=
igung der Stimmen, aus deren dunkel gefärbtem
nde das Motiv der Worte: „Zur Vergebung
erer Sünden“ bei seinem ersten Eintritt wie in
itender Schrift hervortritt. In wunderbarer Weise
Bach in der zweiten Hälfte dieses Satzes das Be=
tniß der Taufe in fester, einer alten Kirchenmelodie
rechend geformter Weise zwischen den anderen Stim=
, zuerst in den canonischen Folgen des Baß und Alt,
t in der Verdoppelung durch den Tenor als cantus
us hindurchklingen, bis sich der ganze Chor in dem
derbar tiefsinnigen Adagio: „Ich glaube an eine
erstehung der Todten“ zu Klangformen vereint,
he wie Grabesschauer uns anwehen. Nur durch den
führt der Weg zur Auferstehung und zum Leben.
h zeigt uns denselben in seinen dunklen Gängen, in
n tiefe Nacht uns bedeckt, in der nur das Ungewisse,
rwältigende, die Erwartung des letzten Gerichts über
daherzieht. Eine unaussprechliche Bangigkeit liegt
der Druck des bebenden Gewissens auf unserer Seele.
Sorge der Zukunft und die Furcht der erschreckenden
enwart kämpfen zu gleicher Zeit in und um uns.

Da bricht plötzlich ein Lichtstrahl durch das grauenvolle Dunkel. Die Wolken zerreißen, die unserem Blick die Ewigkeit Gottes verhüllt hatten. Während die Stimmen nacheinander in canonischen Einsätzen sich zu hell aufjauchzender Melodie erheben, fällt mit mächtiger Wirkung plötzlich das volle Orchester in fest rhythmischer Bewegung und feurig glänzendem Schwunge ein. Der Tod mit seinen Schrecken und Schauern, der fürchterliche Durchgang vom irdischen zum ewigen Leben ist überwunden. Ein Sieges- und Jubellied ist es, das mächtig daherschallt. Durch alle Stimmen hindurch erhebt sich der melodische Triumph-Gesang. So in Größe und Begeisterung schließt die dritte Abtheilung der Meßhandlung ihren, fast man möchte man sagen, überreichen Inhalt.

Mosevius in einem am 10. Juli 1857, ein Jahr vor seinem Tode geschriebenen Brief*) äußert von diesem Theile der Messe: „Man muß sich in Acht nehmen, zu sagen, es sei die bedeutendste Composition Bach's, denn ehe man sich's versieht, steht man vor einer andern, die zu gleicher Behauptung auffordert. So viel ist aber gewiß, mächtiger und tiefer schlägt von seinen brillanten Stücken nichts ein, als das „et vitam venturi saeculi“ nach dem bewunderungswürdigen, ergreifenden Adagio: „Et expecto resurrectionem“.

IV. Offertorium.

Mit dem Glaubensbekenntniß ist die Vormesse beendet. Es beginnt der eigentliche Opferungsact der Hauptmesse mit dem Offertorium.

*) Lindner, Zur Tonkunst. S. 164.

Der Priester, indem er Brod und Wein nimmt, legt ter Gebet die Hostie auf die Patene, mischt das Was- im Kelche, fleht um Consacration der irdischen Ele- :nte (Brod und Wein), und fordert die Gemeinde zur itte auf, daß Gott das Opfer gnädig annehmen wolle. em Kreise des Profanen, Allgemeinen, Unbestimmten nommen, wird dasselbe zu seiner besonderen Bestim- mg geweiht.

Nr. 20. Sanctus.

Ein Dankgebet für die Gabe der Erlösung geht über das Sanctus (d-dur $^4/_4$), das wiederum in der vollen acht aller Mittel vor uns hintritt. Statt der Flöten d diesmal drei Oboen angewendet. Reich und voll er- bener Größe schreitet der Chor sechsstimmig (zwei Alte) her, in prächtiger Gruppirung gegen und mit einander rkend, unter deren schwellender Harmonie der Baß in ger Bewegung gewaltig hervorklingt. Alles strebt ju- nd in die Höhe, dem Lichte zu, in welchem die Hei- keit des Herrn verborgen ist. Anbetend vor ihm kniet : Menge der Himmlischen. In langgezogenen Accor- n, wie in reichen Passagen strömt ihr Gesang zu den ollen empor. Ein reichgestaltetes Thema „pleni sunt eli“ ergreift in fugirtem Satz die Stimmen, welche es ter dem Anschwellen der Instrumente immer höher und her aufbaut. Bis an die äußersten Grenzen des Mög- jen führt der große Tonmeister seine Schaaren, thürmt mit beispielloser Kühnheit den Gang seiner Melodien, reichen Strom des harmonischen Flusses auf. Er-

[illegible] Größe dieses mächtigen Satzes suche [illegible] Aehnlichem.

[illegible] hat sich das Werk von Stufe zu [illegible] jede einzelne Nummer, wie [illegible] die Vorbereitung zu der [illegible] in diesem Chore wiederum aus den [illegible] des Himmels der Gesang der Engel [illegible] herabklingt wie eine Verkündigung [illegible] wenn er uns zu sich in die Höhe [illegible] wunderbare Stimmung [illegible] welche der unmittelbare Ausfluß der [illegible] ist, dann glauben wir [illegible] auf dem Gipfelpunkt des [illegible] von dem aus ein Ueberschreiten nach [illegible] Grenzen des Erreichbaren liegt.

Nr. 21. Osanna.

[illegible] vermag das folgende [illegible] (d-dur [illegible]) diese Wirkung [illegible] Chore in eigenthümlicher [illegible] den Jubel der himmlischen [illegible] Blicke des höchsten [illegible]

Nr. 22. Benedictus.

[illegible] Chöre von [illegible] die Kirche die [illegible] himmlischen Geistern [illegible] zu lobsingen, welches [illegible] erneuen wird. Dieser [illegible] Benedictus (d-dur [illegible]). Für den

or und die Solo-Violine geschrieben, gehört dasselbe ausdrucksvollen Gesanges der letzteren ungeachtet je- schwer verständlichen Arbeiten des Meisters an, in :n Gefühlswärme und Innerlichkeit für die große)rzahl der Zuhörer in den Hintergrund treten.

Nr. 23. Osanna.

Ihr folgt das achtstimmige Osanna in der unveränder- Wiederholung und schließt so in feurigem Preise des :n den vierten Theil der Meßhandlung.

V. Canon.

Der letzte Theil, der Canon (die unabänderliche Re- nach welcher das unblutige Opfer des Neuen Testa- ts gleichförmig gefeiert wird), enthält die Gebete vor Wandlung, die Wandlung des Brods und Weines as Fleisch und Blut Christi, die Einleitung zum hei- ı Abendmahl.

Nr. 24. Agnus Dei.

Der Leib Jesu wird durch seine Wunden, sein Leiden, :n Tod zerrissen, wie der Priester die Hostie am Al- zerbricht. Und wie das Brod unter Gebeten in dem he sich mit dem Blute des Lammes mischt, so stellt uns die Wiedervereinigung des Leibes mit der Seele Aus dieser symbolischen Handlung entwickelt sich **Agnus Dei.** Wir finden diesen Satz als Arie für (g-moll 4/4) behandelt. Die Violinen all' unisono den abgerissenen Tönen des Grundbasses beginnen n Satz von hervortretender Schönheit in seltsam kla-

staunt vor der Größe dieses mächtigen S
vergebens nach Aehnlichem.

Bis zu ihm hat sich das Werk
gesteigert. Jede einzelne Nummer,
schien nur die Vorbereitung zu d
sein. Wenn in diesem Chore
klaren Wolken des Himmels de
tes zu uns herabklingt wie ei
Grenzenlosen, wenn er uns
uns in jene wunderbare St
fens versetzt, welche der
Begeisterung ist, dann gl
wir uns hier auf dem G
gelangt glauben, von d
in den Grenzen des

Kaum vermag
excelsis" (d-dur
chem zwei Chöre
wetteifernd den
dem leuchtenden

An die
Wirkung
Engeln
flechten
auf de
entspr

…nd Einheit wird
…e) ausge-
… der

…es
…cep-
…ragend
jetzt nach
… mit Zweifel
Ehrfurcht bei

…ückblick auf dasselbe,
…ntischen Zügen gezeich-
…en Dimensionen die Of-
… in sich einschließt. Wenn
…m Bilde die Form der Messe
nicht weniger die Allgemeinheit
…ungen, die er uns vorüberführt.
…r gläubige Sinn mit ihm an den
… der Menschheit, an dem jubelnden
…ischen Heerschaaren und an jenen grauen-
…en vorüber, aus denen das lauernde Auge
…starrend hervorblickt. Die Schrecken des
…, der Kampf und der Sieg der Erlösung zie-
…ichen Tonmassen an uns vorbei, indem sie mit
…nd feierlichem Ernst in die tiefsten Falten unse-
…findung eindringen.
… wir mit gerechter Bewunderung dem Eindruck
…en dies Riesenwerk hervorzurufen bestimmt ist,
…ht weniger die vollendete Form, die Beherrschung

und künstlerische Benutzung aller Mittel der aufmerksamen Betrachtung werth, vermöge deren der Meister seine Tongebilde uns darzustellen gewußt hat, die Klarheit und Größe der Auffassung, in welcher er den Inhalt und die Worte der Meßhandlung zerlegt und bis zu ihren äußersten Consequenzen individualisirt hat.

Wir sind nicht der Meinung, daß es nützlich sein könne, das große Werk mit einem anderen von ähnlichem Umfange, der hohen Messe von L. van Beethoven, zu vergleichen. Wir sind aber auch nicht der Meinung, dasselbe nur annähernd erschöpft zu haben. Wir fühlen wohl, wie weit der Wille gegen die Befähigung zurück geblieben ist.

Unsere Aufgabe erforderte, daß wir im Gange der Lebensgeschichte des merkwürdigen Tondichters auch an diesem Werke zu zeigen versuchten, zu welcher Riesenhöhe sein Geist sich zu erheben vermochte und in welch' eigenthümlicher Besonderheit sich in ihm jede Aufgabe gestaltete, deren Lösung er unternehmen zu müssen geglaubt hat. Dieser Aufgabe Genüge zu leisten, ist unser Bemühen gewesen.

Jene drei großen Werke, welche Bach, über die Unzahl seiner übrigen Meisterwerke hinausragend, geschaffen hat:

die Matthäus-Passion,
die h-moll-Messe,
das Weihnachts-Oratorium,

stehen an sich in voller Gleichberechtigung neben einander. Wenn das erstgenannte Werk, die Matthäus-Passion, unserem Verständniß näher tritt, so liegt dies weniger in der

Composition, als in den äußeren und inneren Bedingungen derselben, welche mit ihr zu Tage treten.

Voll bewundernder Ehrerbietung aber wird unser staunender Blick stets auf dem Meisterwerke ruhen, dessen Betrachtung uns so eben beschäftigt hat.

H.

Das Magnificat und die übrigen lateinischen Kirchenstücke.

Bei Gelegenheit der Besprechung der lateinischen Kirchenmusiken Bachs wird es vor Allem geeignet sein, dessen Magnificat in Betracht zu ziehen, welches zu seinen, dem größeren Publikum verhältnißmäßig wenig bekannten Kirchenstücken gehört.

Auch hier fehlt jeder Anhalt zur Beurtheilung der Zeit, in welcher dies herrliche Werk entstanden ist. Doch unterliegt es keinem Zweifel, daß es der Periode von Bachs vollendetster Reife angehört.

Vorab sei hier die Bemerkung eingefügt, daß dies Magnificat in d-dur, welches wir jetzt betrachten werden, mit der gleichartigen Composition in es-dur, bis auf den Unterschied der Tonart und einige nicht erhebliche Varianten völlig gleichlautend ist.

Der Text besteht bekanntlich aus den Worten der Jungfrau Maria zur heiligen Elisabeth (Evangelium Lucä, Cap. 1. 46 bis 55).

Derselbe lautet:

Nr. 1. Chor. (fünfst.) (d-dur ¾.) Meine Seele erhebet den Herrn.

2. Arie. Sopran. (d-dur 3/8.) Und mein Geist freut sich Gottes meines Heilands.
3. Arie. Sopran. (h-moll 4/4.) Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, nun werden mich selig preisen
4. Chor. (fünfst.) (d-dur 4/4.) Alle Kindeskinder.
5. Arie. Baß. (a-dur 4/4.) Denn er hat große Dinge an mir gethan, der da mächtig ist und des Name heilig ist.
6. Duo. Alt. Tenor. (e-moll 2/8.) Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für, bei denen die ihn fürchten.
7. Chor. (fünfst.) (d-dur 4/4.) Er übet Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn.
8. Arie. Tenor. (fis-moll 3/4.) Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl und erhebet die Niedrigen.
9. Arie. Alt. (e-dur 4/4.) Die Hungrigen füllet er mit Gütern und lässet die Reichen leer.
10. Terzett. 2 Soprane und Alt. (h-moll 3/4.) Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf.
11. Chor. (fünfst.) (d-dur 4/4.) Wie er geredet hat, unsern Vätern Abraham und seinem Samen ewiglich.

Diesem biblischen Text hat Bach hinzugesetzt:

12. Chor. (fünfst.) (d-dur.) Ehre dem Vater, dem Sohn und dem heiligen Geist, wie er von Anfang war und jetzt und immer in alle Ewigkeit. Amen.

Jene schönen, aus dem Individuellen und Persönlichen heiligen Jungfrau in die Bedeutung allgemein christ-r Anschauungen übertretenden Worte sind von den Italienischen Meistern vielfach im oratorischen Kir-tyle gesetzt worden. Bach ist ihrem Beispiel gefolgt. at, über die Besonderheit des in der heiligen Schrift benen Worts weit hinausgreifend den Lobgesang der ia in seiner Größe und Allgemeinheit, in dem wun-aren Reichthum des göttlichen Gedankens erfaßt und

mit der ihm eigenen symbolischen Weise in so großartige Verhältnisse umgestaltet, als deren nur in musikalischen Formen darstellbar sind.

Nicht die gebenedeite Jungfrau ist es, die den Herrn und Heiland unter ihrem Herzen, aus diesen Tönen zu uns redet. Es ist die Offenbarung des Christenthums in seiner höchsten Vollendung und Reinheit, die der große Meister uns verkündet, der Lobgesang, den die Bekenner der christlichen Kirche dem höchsten Gotte als ein Opfer ihrer dankerfüllten Herzen darbringen. Dieser wird nur in einzelnen Nummern unterbrochen durch Tonsätze, deren Character an die ursprüngliche Bedeutung der Worte erinnert.

So tritt dies Werk nicht in dem äußerlich bedeutsamen Umfange anderer oratorischer Arbeiten, wohl aber in seiner inneren Conception, in dem Ernst und der Größe seines Styls und in der Eigenthümlichkeit seiner ganzen Gestaltung als ein Werk höchsten Ranges und vollendetster Ausführung vor uns hin. Es reiht sich würdig der h-moll-Messe an, welcher es an innerer Vollendung und an Größe der Auffassung nicht nachsteht.

Doch ist es eine protestantische Kirchenmusik, die wir hier vor uns haben, im edelsten Sinne derselben aufgefaßt.

Bach wollte der Aufgabe, wie er sie sich gestellt, in großen und glänzenden Zügen Genüge leisten. Seinem nach unsern Anschauungen sonst bescheidenen Orchester sind drei Trompeten und die Pauke hinzugefügt. So beginnt in glänzendem vollen Schwunge einer reich figurirten, durch alle Stimmen in bewundernswerther Selbstständigkeit be-

handelten Bewegung der erste Satz, **Magnificat anima mea Dominum** etc. (Meine Seele erhebt den Herrn.) In breiten Zügen entwickelt sich vor uns eine lebhaft bewegte Einleitung, aus deren Tönen wir sogleich den hoch aufstrebenden Character des Lobgesanges erkennen. Fünfstimmig, in lebendiger Fort-Entwickelung der von den Instrumenten gegebenen Motive baut sich der Chor in dieses kunstvoll gefügte Tonmeer ein und beginnt dasselbe mit wunderbarer Kraft zu beherrschen. In gedrängter Steigerung sucht er die Jubelklänge des Orchesters zu überbieten, bis beide Tonmassen hoch aufklingend sich zu einer Wirkung vereinigen, welche in voller Pracht und Größe uns zu jener Höhe der Empfindung emporhebt, von der aus der Meister unserm Blick die Tiefe und Fülle seiner großen Gedanken zu erschließen gesonnen ist.

Wir finden in diesem Satz, wie in allen folgenden Sätzen des Magnificat ein bei Bach sonst nicht gewöhnliches Maß beschränkter Ausdehnung. Der Meister erschöpft auch in dieser, mehr zusammengefaßten Gestaltung jede denkbare harmonische und contrapunktische Combination. Aber es scheint der in sich festabgeschlossene Character der Worte ihm die äußerlichen Grenzen seiner Conception auferlegt zu haben. Wir wissen, daß bei ihm Text und Musik überall zu einem einzigen Guß dergestalt verschmolzen sind, daß sie in der Ausführung als ein untrennbares Ganze erscheinen müssen. So baut Bach hier auf dem fest und knapp gezeichneten Grunde der biblischen Worte sein kunstvolles Gebäude in den Abmessungen auf, welche jenem am eigensten erscheinen. Aber sein Bau steigt deshalb nicht weniger kühn und groß in die Höhe.

Eine andere Bemerkung, zu welcher die Einsicht in dies Werk veranlaßt, ist die, daß Bach, wie er dies freilich auch bei vielen seiner sonstigen Kirchen-Compositionen gethan, einem Theile der Instrumente Aufgaben zugewiesen hat, die in jedem Falle sehr schwer zu lösen sind, mitunter der heutigen Instrumental-Technik gegenüber kaum durchführbar erscheinen. Man betrachte die Trompetengänge des ersten Satzes und des „fecit potentiam“ (Nr. 7).

Daß er an den Chor überall die allerhöchsten Anforderungen gestellt hat, ist bekannt. Dennoch sind die gesanglichen Schwierigkeiten in einigen Theilen des Magnificat (Nr. 4, Nr. 7 und Nr. 12) ganz außerordentlicher Natur.

Wenn man die bescheidenen Mittel in Betracht zieht, welche Bach für eine „wohlbestallte Kirchen-Musik“ in Anspruch genommen hat,*) so muß man in der That über die Zumuthungen erstaunen, welche er an die technischen Fertigkeiten und an die Aufopferungsfähigkeit seiner Musiker stellen zu dürfen glaubte.

Treten wir von diesen allgemeinen Betrachtungen in die Besprechung der einzelnen Theile des Werks zurück, so finden wir in der zunächst folgenden Nummer (Nr. 2) „Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo“ einen zu dem Eingangschor nothwendig bedingten sanften Gegensatz.

In der Behandlung dieser Nummer stellt sich Bach auf den Boden des biblischen Lobgesangs. Er zeigt uns

*) Siehe S. 15 ff.

jungfräulich reinen Empfindungen, welche in dem
men Herzen der Mutter Jesu durch die Betrachtung
Liebe und Güte Gottes hervorgerufen werden. Keine
ndartigen Ausweichungen, keine andere als die ein=
ste Modulation, keine Instrumental=Wirkung als die
Streich=Quartetts und der Orgel unterbrechen die
ge Klarheit dieses Gesanges.

Anders entwickelt sich die nächste Strophe (Nr. 3)
nia respexit humilitatem ancillae suae, ecce
m ex hoc beatam me dicent", wenn gleich auch
ihr die heilige Mutter in ihrer Reinheit und jung=
lichen Demuth zu uns redet.

Ein Solo der oboe d'amore über dem Baß leitet in
klagender, melodischer Weise den Gesang ein. Sie
folgt ihre Motive in anmuthig reichen Wendungen,
rend die Singstimme in stetiger Wechselwirkung über
Textworte hinausgreifend, uns die mater dolorosa
en läßt. Es ist eine bange Traurigkeit, die in diesen
en Tönen über der demüthigen Hingebung der niedri=
Magd schwebt. Wie eine Vision erhebt sich vor ihr
dem lichten Glanze der Herrlichkeit Gottes eine
kle Wolke. In ihr erblickt sie das Kreuz, an dem das
er ihrem Herzen beginnende Leben verbluten soll.
lige Freude im tiefsten Schmerz, das ist der Charac=
dieses wundervollen Musikstücks. Aber mitten hinein
die Schwermuth dieser zart melodischen Klänge fällt
Jubelschall und kräftig in die Höhe strebendem
hwunge der Chor fünfstimmig ein. Auf die Worte:
eatam me dicent" braust es bestätigend: „omnes
nerationes" (Nr. 4) daher. Wir vermögen bei die=

sem groß gedachten und ausgeführten Musikstück der äußerlichen Mittel, welche Bach in staunenswerther Meisterschaft zur Veranschaulichung seiner Gedanken angewendet hat, nur andeutungsweise zu gedenken. Denn sie sind im Vergleich zu dem inneren Kern der untergeordnete Theil der Arbeit. Es sei daher nur bemerkt, daß, während der Baß das scharf gezeichnete Hauptthema einführt, welches einen Tact später vom ersten Sopran aufgenommen wird und welches in dem 27 Tacte langen Musikstück mehr als 30 mal markirt hervortritt, die anderen Stimmen zu gleicher Zeit und zwar jede für sich in besonderen Motiven beginnen. An Kühnheit und Schärfe der äußeren Structur wird dieses Stück selbst unter den Bach'schen Arbeiten kaum seines Gleichen finden. Aber über dieser wundervollen Form schwebt die Weihe einer weit greifenden Gedankenfülle. Alle Generationen, die ganze Zukunft der Welt, welche durch den Sohn der Gebenedeiten ihre Erlösung gefunden, die Höhen und Tiefen der Menschheit ziehen in diesem, von tiefster Mystik erfüllten Tonbilde an uns vorüber. Nicht das Einzelne, wie gewaltig es sein mag, vermögen wir festzuhalten. Die große Masse derer, die die Welt in ihrem, vor der Ewigkeit wie im Sturmwind wechselnden Kreislauf erfüllen sollen, dicht und immer dichter aneinander geschaart, bis zu dem letzten Tage, die Zukunft der Menschheit ist es, die vor dem prophetischen Auge der niederen Magd in der Entzückung des heiligen Augenblicks vorüberzieht. Diese Zukunft preist sie selig. Sie ist es, die Bach mit Feuerzungen zu uns reden läßt.

Ein ruhiger, klar entwickelter Gegensatz tritt ihr in dem

ır über der Orgel und dem Baß gezeichneten Solosatz
Nr. 5): „Quia fecit mihi magna, qui potens est,
t sanctum nomen ejus“ gegenüber. Was der Sturm
ller Kinder und Kindeskinder in seiner überfluthenden Fülle
ıeahnt, wird hier zur bewußten ruhigen Klarheit. Wer ab-
ıesehen von dem tiefen characteristischen Ausdruck dieses kur-
ıen Satzes an einem besonderen Beispiel studiren wollte, wie
ıer große Meister aus einem gegebenen Motive in gedräng-
er Kürze jede mögliche Consequenz zu ziehen vermag, der
önnte diese Arie hierzu wählen. Das in vier Tacten auf-
retende aus zwei Theilen bestehende Eingangs-Motiv be-
ıerrscht in den verschiedensten, und dabei allernatürlich-
ten Modulationen das ganze Tonstück allein. Ueber ihm
ntwickelt sich in ausdrucksvoller melodischer Weise der
Besang. Beides, Gesang und Begleitung, verschmelzen
ich zu einer wohlthuenden und doch innerlich anregenden
Ruhe in dem Bewußtsein der Güte Gottes, „der Gro-
ßes an uns gethan.“ Die Einfachheit der instrumen-
talen Begleitung läßt voraussetzen, daß der Schwerpunkt
derselben eigentlich der Orgel zugewiesen gewesen sei,
welche ja eben bei der Ausführung Bachscher Musiken sich
in den Händen des Meisters befunden hat. Seine un-
vergleichliche Beherrschung dieses Instruments ging, wie
bekannt, Hand in Hand mit der in jedem Augenblicke,
mit jedem Pulsschlag frei von ihm ausströmenden Fülle
der Gedanken und harmonischen Empfindungen. Was uns
auf ewig verloren gegangen ist und was wir, nach dem
Standpunkte der heutigen Kunst kaum zu ahnen vermö-
gen, das sind eben jene unaufgeschriebenen Beziehungen,
welche Bach in seinem Innern zu seinen Werken bewahrte

und die er ausströmen ließ, wenn er sich mit ihnen in unmittelbarer Wechsel-Wirkung befand. Sein reicher Geist erschloß ihm in jedem Augenblick die ganze Fülle aller harmonischen Combinationen und seine unerhörte Technik brachte sie eben so schnell zur Erscheinung. So sehen wir in Musikstücken von der Structur der vorliegenden Arie eben nur das Gerippe des Baus, der in der Seele des Meisters gelebt hat und der mit seinem Tode unwiederbringlich verloren gegangen ist.

Diesem Stücke folgt ein Satz voll des schönsten melodischen Flusses und von rührend sanfter Characteristik. Es ist dies ein Duo zwischen Tenor und Alt: Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum (Nr. 6), von dem Streich-Quartett begleitet. Die Violinen und die Bratsche mit Sordinen, jene durch die erste und zweite Flöte verstärkt, geben dem in langsamen bewegten Rhythmen fortschreitenden Stücke eine sanft anregende Klangfarbe. Die göttliche Barmherzigkeit strahlt ihr mildes Licht herab auf die, die den Herrn fürchten. Bei den ersten Eintritten der Worte: „timentibus eum" und bei dem letzten Wiedereintritt derselben Worte am Schluß läßt Bach die Instrumente wie in ehrfürchtiger Scheu vor der Erhabenheit des Herrn schweigen und zu den Singstimmen nur die Orgel wirken. Flöten und Quartett verkündigen mit ihrem Wiedereintritt in ihrer sanften Weichheit als versöhnende Gegensätze die ewige Barmherzigkeit.

Unmittelbar auf das Ritornell dieses Duo ertönt kraftvoll und voll feurigen Schwunges das: „fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui" (Nr. 7). Der Tenor bringt zu-

ſt das glänzend bewegte Hauptthema unter dem in olzem Schwunge gegliederten, rhythmiſchen Ausruf des origen Chors: „fecit potentiam“. Das Orche- er, deſſen Baß in einer kurz bewegten Figur eine be- ondere und bis zum letzten Augenblick ſtreng durchge- ührte Behandlung findet, unterſtützt die rhythmiſchen Chorſätze in ſcharf markirter Gegenbewegung. Weiterhin verſtärkt es durch 3 Trompeten und die Pauken die Sing- ſtimmen, bis dieſe ihm die Fortführung des Hauptmotivs überlaſſen und in den Rhythmus des fecit potentiam einfallen. Von hier aus vertheilen ſie ſich mit dem Worte „dispersit“ in Nebenmotive. So ſchwillt die Tonmaſſe höher und höher an, um in ihrer gewaltigſten Steigerung auf dem Worte „superbos“, wie unter dem lange ge- fürchteten Schlage durch die Hand des Herrn, von jähem Schrecken erfüllt, in kurzem, ſcharf diſſonirenden Accorde plötzlich abzubrechen.

Dieſer Chor, in dem wir die ſiegende Macht Gottes über dem, was auf Erden ſich groß und gewaltig dünkt erkennen, ſteht dem vorbeſprochenen „omnes gene- rationes“ in eigenthümlich großer Weiſe gegenüber. Dort iſt es das Unendliche, Unüberſehbare, die Zukunft der Welt, die ſich uns darſtellt. Hier tritt Gott der Herr ſelbſt in ſeiner Größe und Erhabenheit, den Blitz- ſtrahl in ſeiner mächtigen Hand erhebend, vor uns hin, ein Schrecken der Gewaltigen.

Dieſe Größe und Erhabenheit tritt mit majeſtätiſchem Glanze in dem, in ſo großartigem Schwunge nach der General-Pauſe den Chor abſchließenden, im übermäßigen Dreiklang erſchallenden Adagio: „Mente cordis sui“

daher, dessen breite Harmoniefolge mit unwiderstehlicher, überwältigender Wirkung, wie aus den geöffneten Wolken des Himmels auf uns eindringt.

Der so eben besprochene Abschluß dieses Chores hat zu mannigfaltigen Betrachtungen Veranlassung gegeben. Streng nach den Worten des Textes genommen durfte Bach das: „in ihres (der Hoffärtigen) Herzens Sinn" nicht in der geschehenen Weise durch ein großartig wirkendes Adagio ausdrücken. Der stolze Schwung des vorhergehenden Satzes und die musikalische Behandlung des dispersit, welche das Zerstreuen malerisch darstellt, hätten in jedem Falle eine andere Wendung der Musik erwarten lassen.

Doch können wir uns mit der von R. Franz in seiner geistreichen Schrift über das Magnificat*) Seite 19 begründeten Annahme, daß Bach den lateinischen Text dieser Worte unrichtig oder irrthümlich aufgefaßt habe, nicht befreunden. Denn wenn auch die Möglichkeit hiefür nicht ausgeschlossen ist, so ist es doch kaum denkbar, daß ein so bibelfester, gewissenhafter Mann wie Bach, den deutschen Text des Evangeliums, der in der Lutherschen Uebersetzung die Gedanken und Worte des griechischen Urterts so trefflich wiedergibt, nicht gekannt und nöthigenfalls zu Hilfe genommen haben sollte. Wir würden uns daher dem Verständniß dieses Adagio gegenüber vor einem Räthsel befinden, dessen Lösung schwerlich gelingen dürfte, wenn wir nicht annehmen wollten, daß Bach die große musikalische Wirkung, den beruhigenden und erhebenden

*) Mittheilungen über J. S. Bachs Magnificat. Halle 1863

Gegensatz gegen den unruhig bewegten, zuletzt auf dem dissonirenden Accorde schnell abbrechenden Chor für nothwendiger gehalten hätte, als die unbedingte Unterordnung unter den Wortlaut des Textes.

Diesem Chor folgt eine Arie für Tenor (Nr. 8): „Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.“ Ungeachtet der meisterhaften contrapunktischen Behandlung scheint dieselbe uns der schwächere Theil des Werks zu sein. Mindestens ist gewiß, daß unserer Zeit das Verständniß der sich in langen Figuren bewegenden Cantilene nicht eigen ist. Dasselbe möchten wir im Großen und Ganzen auch von dem demnächst folgenden Alt-Solo (Nr. 9): „Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes“ behaupten. So interessant die Begleitung der Flöten über dem pizzicato durchgeführten Baß erscheint, fehlt uns doch die richtige Auffassung für diese objective Darstellung allgemein kirchlicher Glaubenslehren, die das Christenthum mehr erklären als verherrlichen. Die Form, in der uns dies Verständniß erschlossen werden soll, erscheint uns leer und öde, weil sie dem Gefühls-Ausdruck keinen Raum läßt und in positiver Weise vorzugsweise sich selbst zur Geltung bringt.

Wir haben uns an anderen Orten über die geringe Sympathie ausgesprochen, deren sich die Arien dieses Meisters bei dem Publikum erfreuen. Wir haben diese Erscheinung dort auf die besonderen Bedingungen zurückgeführt, nach denen jene Arien zu beurtheilen waren und haben ihre noch jetzt hervortretenden Schönheiten gebührend hervorgehoben. Man wird uns deshalb nicht vorwerfen, daß wir über diese Musikform des Meisters im

Allgemeinen den Stab zu brechen gekommen wären, wenn wir in einem besonderen Falle uns an ihr nicht zu erwärmen vermögen.

Um so strahlender tritt nach diesen beiden Stücken das: „Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae“ (Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf) hervor. Bach läßt diese Worte nur von den beiden Sopranen und dem Alt über der Begleitung des Cello und der Orgel ohne Baß singen. Tiefernste, in seltsamer Weise in den verschiedenen Stimmen imitirende Melodien verschlingen sich gegeneinander zu einem eigenthümlich gestalteten Gewebe. Die Verheißung des Herrn, wie die Propheten sie kundgethan, tönt uns aus der Höhe der Wolken entgegen. Ueber seinen Klängen schwebt wie ein leuchtender Sonnenblick, den beiden Oboen all unisono gegeben, der Cantus firmus mit der alten Kirchen-Melodie des Magnificat daher. Die Erlösung tritt in ihren Symbolen gerade vor uns hin. Die göttliche Barmherzigkeit geht auf über ihrem Volke und gießt ihr Licht über ihm daher. Von dem Rauch der Opferflamme umhüllt, sehen wir dasselbe vor uns emporsteigen. Sinniger und feiner konnte der Gedanke des Lobgesangs nicht gezeichnet werden. Es ist ein von tiefer Mystik erfüllter Hymnus, dessen sanfter Charakter unsere Phantasie zu jenem Ernst stimmt, in dem wir der Offenbarung, die zu uns redet, näher gerückt werden.

Aber wie die Offenbarung eben in der Vision sich darstellt, so tritt ihr in kräftiger Form die Verheißung entgegen, welche der Herr Abraham gegeben hat, jene Verheißung, die der menschliche Sinn in menschlicher Weise deutet, auf deren Erfüllung er harrt.

„Sicut locutus est ad patres nostros, Abra-
ım et semini ejus in saecula“ tönt das vom Baß
ſt und klar dargeſtellte Hauptmotiv einer fünfſtimmigen
ıge, deren Kraft uns die Sicherheit der Erfüllung ver-
ndet. Es iſt die Vollendung des göttlichen Opfers, die
h darſtellt und welche auf der Zukunft ruht.

Mit dieſem Stücke wäre der Text des Magnificat er-
llt geweſen. Bach hat ihm ein Gloria patri, filio
t spiritui sancto hinzugefügt, dem ſich ein: sicut
rat in principio et nunc et semper anſchließt.
roß und voll von mächtigem Klange, mit dem Orcheſter
hythmiſch vereinigt, erſchallt das Gloria. Gleich darauf von
en einzelnen Stimmen über dem Orgelpunkte des Baß
hne andere Begleitung des Orcheſters wieder aufgenom-
en, rollt es in mächtigen Triolen-Figuren, von dem
iederholten Gloria patri und Gloria filio unterbrochen,
langvoll empor, einem kühn in die Wolken ſtrebenden
hurmbau vergleichbar. Mit dem Gloria spiritui sancto
reten die drei Trompeten und die Pauken dem voll und
hythmiſch ausklingenden Orcheſter hinzu. Hier hat der
obgeſang, wie mächtig er bisher vor uns erklungen war,
och eine Höhe und Großartigkeit erreicht, welche ſelbſt
ei einem ſo großen Tonſetzer wie J. S. Bach, über-
aſchend wirken muß. Wir ſehen den Chor der Gläubi-
en vor dem Altar des höchſten Gottes ſtehen. Sein
Ruhm iſt es, den ihre Stimmen ſingen, ſeine Ehre und
er Glanz ſeines Namens, den ſie verherrlichen. Alle
Kinder und Kindeskinder, deren Zukunft uns der geheim-
ißvoll daher brauſende Sturm eines vorhergehenden
hors gezeichnet hatte, ſind verſammelt. Alle Verhei-

ßungen sind erfüllt. In begeistertem Jubel tönt ihr Danklied, ihr ewiger Lobgesang feierlich zu den Wolken empor. Hier erreicht das erhabene Werk seine höchste Höhe.

In kurzer Zusammenfassung des Eingangs-Thema's, das in neuer Weise und glänzender Form behandelt wird, schließt Bach, die Einheit und den Gesammt-Character des Ganzen krönend, ein Werk, das, was seinen innern Gehalt betrifft, ein ebenso tief empfundenes, als in den großartigsten Zügen ausgeführtes ist.

Wie Bach jeder seiner Arbeiten durch die sicher treffende, künstlerisch klare Festigkeit seines Blicks diejenige Form und Gestaltung zu verleihen wußte, die ihm die fast allein mögliche war, wie er seinen Ideen ganz hingegeben aus voller Seele und mit dem strengen Ernst eines großen und festen Characters arbeitete, so zeigen seine Werke auch überall jene Einheit und Uebereinstimmung, welche überhaupt nur von den größesten Meistern der Tonkunst erreicht worden ist.

Für welchen besonderen kirchlichen Festtag die Composition dieses schönen Werks bestimmt gewesen? Wir wissen es nicht. Vielleicht, daß es an dem Feste der Heimsuchung an Stelle der sonst gebräuchlichen Kirchen-Cantate aufgeführt wurde.

Mindestens deuten die zusätzlich von Bach zu dem Werke gesetzten Stücke darauf hin, daß die Aufführung bei dem lutherischen Gottesdienste stattgefunden habe.

Es gehören nämlich dem Magnificat noch an:

1. Der Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" (vierstimmig), es-dur allabreve, welcher nach dem „et exultavit" (Nr. 2) gesungen werden sollte.

2. „Freut euch und jubilirt", b-dur 3/4, nach dem „quia fecit" (Nr. 5) zu singen.
3. Gloria in excelsis, es-dur 4/4, nach dem fecit potentiam (Nr. 7).
4. Virga Jesse (Bruchstück), f-dur 12/8, nach dem Esurientes implevit (Nr. 9), letzteres auch in der Cantate: „Unser Mund sei voll Lachen" in erweiterter Behandlung vorkommend.

Es sei erlaubt, über diese Stücke, unbeschadet der Anerkennung ihres Inhalts, mit dieser allgemeinen Bemerkung hinwegzugehen, da sie nothwendige Bestandtheile zu dem Hauptwerke nicht bilden.

Die vier Sanctus.

Ebenso führen wir die vier Compositionen des Sanctus in c-dur, d-dur, d-moll und g-dur nur der Vollständigkeit unserer Aufzählung der Werke Bach's wegen besonders an. Die beiden letztgenannten Stücke zumal bieten kein hervortretendes Interesse und mögen wohl Jugendarbeiten des Meisters sein.*)

Außer den bisher besprochenen lateinischen Kirchenwerken Bach's existirt noch eine Anzahl solcher, welche zum Theil von seiner Hand geschrieben, als seine Arbeiten betrachtet worden sind, deren Aechtheit in dieser Beziehung aber mit Grund in Zweifel gezogen wird.**)

Es sind dies:

1. Ein Magnificat in c-dur, achtstimmig mit 3 Trom=

*) S. Rust, Vorwort zur Ausgabe des Magnificat durch die Bach-Gesellschaft.

**) Ebendaselbst.

peten und Pauken und dem Streich-Quartett, in Bach's Handschrift vorhanden.

2. Sanctus, achtstimmig mit 2 Oboi d'amour, 2 Violinen, 3 Violen, Violono und Baß (d-dur) mit der Bezeichnung: „di Giov. Seb. Bach.“
3. Sanctus in f-dur, vierstimmig, für 2 Hörner, 2 Oboen und dem Streich-Quartett, in der Handschrift Bach's.
4. Sanctus in b-dur, vierstimmig, mit 2 Hörnern, 2 Oboen, 2 Violinen und Fundament.
5. Gaudete omnes populi, einzelner Chor mit Trompeten und Pauken.
6. Manebit verbum Domini, einzelner Chor mit 3 Oboen, 3 Trompeten und Pauken.

   (Nr. 5 und 6 Bearbeitungen zweier Sätze aus der Cantate: „Eine feste Burg“.)
7. Tantum ergo, vierstimmig mit Orgel.
8. Magnificat, vierstimmig für Sopran und kleines Orchester.

Diese Werke mögen zum Theil mit Bach's Hilfe entstanden, zum Theil Compositionen anderer Tonsetzer sein, die er überarbeitet hat. In jedem Falle legt die Theilnahme, welche er daran geübt, der Umstand, daß die Mehrzahl von seiner Hand niedergeschrieben ist, nicht weniger von dem unglaublichen Fleiße, dem nie ermüdenden Schöpfungstriebe des großen Meisters Zeugniß ab, als wenn er sie wirklich gesetzt hätte.

Nach dem alten, bereits bei Gelegenheit der Motetten erwähnten Breitkopf und Härtel'schen Cataloge hatte diese Handlung zu jener Zeit noch die Partitur eines Salve

egina (12 Bogen stark) besessen, welche vorläufig als
rschwunden zu betrachten ist.

Wenn wir noch einmal zusammenfassen, was wir in
n lateinischen Kirchenwerken Bach's an uns haben vor-
ergehen lassen, so bleibt freilich unser erstaunter Blick
r Allem auf der „hohen Messe" in h-moll und auf
m **Magnificat** haften. Wie zwei große, glänzende
delsteine leuchten diese Werke in herrlich strahlender
rbenpracht uns entgegen. Aber sie sind umgeben und
erden gehoben durch jene große Zahl kleinerer Juwelen,
e sich in reichem Schmucke wie ein Kranz glänzender
lüthen um sie daherschlingen.

J.

Die weltlichen und Gelegenheits-Cantaten.

Neben der ernsten, fast überwältigenden Beschäftigung mit der Kirchenmusik und den Instrumental-Compositionen, sowie bei den vielfachen Amtspflichten, welche dem großen Meister in so ausgedehntem Maße oblagen und denen noch der Unterricht so zahlreicher Schüler hinzutrat, welche sein Ruf herbeigezogen hatte, entzog sich Bach doch keineswegs den Anforderungen, welche auch die weltliche Gesellschaft an ihn zu machen befugt war.

Wohl war sein Sinn von Natur dem Erhabenen, Großen zugewendet. Aber wie in den Zusammenkünften der Familie Bach eine heitere, joviale Laune aus der Grundlage der kirchlichen Stimmung hervorquoll, in der jene alten Cantoren und Organisten sich behaglich und wohl fühlten, so glätteten sich auch auf der Stirn ihres großen Nachkommen und Kunstgenossen die ernsten Falten, und ein freundliches Lächeln begann um seine Lippen zu spielen, wenn der Augenblick und die Veranlassung ihn darauf hinleiteten.

Mizler erzählt uns (Th. I. S. 63.), daß zu der damaligen Zeit (1736) in Leipzig zwei öffentliche Concerte oder musikalische Zusammenkünfte „in beständigem Flor"

standen hätten, welche wohl unseren jetzigen Musikver=
ten ähnlich gewesen sein mögen. Eine dieser musikali=
en Zusammenkünfte wurde von Bach „außer der
esse alle Wochen einmal auf dem Zimmermann'=
hen Kaffeehause in der Cather=Straße, Frei=
gs Abends von 8 bis 10 Uhr, in der Messe
ber zweimal, Dienstags und Freitags zu eben
er Zeit dirigirt".

Die andere Gesellschaft bestand unter der Leitung des Musikdirectors an der Pauliner und Organisten an der St. Thomas=Kirche, Johann Gottlieb Görner. Von en Mitgliedern beider Gesellschaften heißt es: „Die Mitlieder, so diese musikalischen Concerte ausmachen, betehen mehrentheils aus den allhier Herrn Studirenden, nd sind immer gute Musici unter ihnen, so daß öfters, vie bekannt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen rwachsen. Es ist jedem Musico vergönnt, sich in diesen usikalischen Concerten öffentlich hören zu lassen und sind uch mehrentheils solche Zuhörer vorhanden, die den Werth eines geschickten Musici zu beurtheilen wissen."

Es darf angenommen werden, daß Bach für diese von ihm dirigirten Concerte einen nicht geringen Theil seiner, der Leipziger Periode angehörigen Instrumental=Musik geschrieben hat.

Wenn ferner, wie wir weiterhin sehen werden, eine seiner Cantaten auf den Geburtstag des Königs von ihm im „Collegio Musico" aufgeführt worden ist, so läßt sich annehmen, daß dies auch bei anderen solchen Gelegenheits=Cantaten der Fall und ihm in diesem musikalischen Vereine das Material für seine derartigen Gesangs=

Compositionen gegeben gewesen sei. Zu den größeren Werken, welche für diese Concerte geschrieben sein mögen, werden die Cantaten

a. von der Vergnügsamkeit,

b. der Streit zwischen Phöbus und Pan

gerechnet.*) Vielleicht dürfte auch

c. die Caffee-Cantate

dort ihren Ursprung genommen haben.

Andererseits hat Bach, wie wir im Laufe der Erzählung seines Lebens gesehen haben, eine nicht unbedeutende Zahl von eigentlichen Gelegenheits-Musiken componirt, welche zur Aufführung bei verschiedenen festlichen Veranlassungen und bei Trauer-Feierlichkeiten bestimmt waren, und denen sich hie und da solche Cantaten anschlossen, für welche ihm die Aufträge in Folge von Privat-Veranlassungen ertheilt worden sind.

Indem wir alle diese weltlichen und Gelegenheits-Arbeiten in Nachfolgendem zusammenstellen, haben wir geglaubt, sie folgendermaßen ordnen zu dürfen.

A. Geburts-, Namenstags- und sonstige Gratulations-Musiken.

a. Für fürstliche Personen.

1. Auf das Geburtsfest des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen. „Durchlaucht'ger Leopold" in die Cantate „Erhöhtes Fleisch und Blut" parodirt. 1718. (Siehe I. S. 112 ff.)

2. Cantate zur ersten Geburtsfeier der Durchlauch-

*) Vorwort zum 1. Theil von Bach's Kammermusik für Gesang in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

tigsten Fürstin zu Anhalt=Cöthen. „Steigt freu= dig in die Luft zu den erhab'nen Höhen." 1726. S. Th. I. S. 277. (Es ist dies augenschein= lich dieselbe Cantate, welche Bach später [in der Zeit von 1730 bis 1734] zur Geburtstagsfeier Gesner's verwendet hat und welche zum großen Theil in der Advents=Cantate „Schwingt freu= dig euch empor" wieder erscheint.)

3. Drama per musica, der Königin zu Ehren. Geburtstags=Cantate für die Königin von Polen. Die Original=Partitur enthält am Schluß die Jahreszahl: „1733 den 7. December."

Es handelte sich hier also um die Feier des ersten Geburtstags der Königin, Gemahlin Frie= drich August III., geb. Erzherzogin von Oester= reich, nach der kurz vorher erfolgten Wahl ihres Gemahls zum Könige von Polen.

Muthmaßlich wurde diese Cantate, da die Kö= nigin zu jener Zeit auf dem Wege nach Krakau war, in dem „Collegio Musico" aufgeführt. Hilgenfeld verlegt die Zeit der Composition die= ses Dramas irrthümlich in das Jahr 1725.

4. Frohlockender Götter Streit, bei Hochfürstl. Geburtstage des Durchlauchtigsten Herzogs Christian von Sachsen=Weißenfels, auch auf das Geburtsfest des Herzogs Ernst August von Sachsen=Weimar, später auf des Königs von Polen Namenstag parodirt. „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd". (S. Th. I. S. 273.) Die Original=Partitur trägt in letzterer

Hinsicht von Bach's Hand folgende Bemerkung: „Bei dem Allerhöchsten Namensfeste des Allerdurchlauchtigsten und Großmächtigsten Königs in Polen und Churfürsten zu Sachsen unterthänigst und in Ehrfurcht aufgeführt in dem Collegio Musico durch J. S. Bach."

5. Glückwunsch-Cantate für einen Sächsischen Prinzen (angeblich 1733). Die specielle Veranlassung ist bis jetzt nicht zu ermitteln gewesen. „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen über diesen Göttersohn." Der Text ist von Picander.*)

Diese Cantate, deren meiste Nummern zu dem Weihnachts-Oratorio verwendet worden sind, enthält folgende Sätze:

1) Chor. f-dur 3/8. 2 Corni, 2 Oboi, Streich-Quartett.
2) Rec. (Hercules). f-dur 4/4.
3) Rec. (Wollust).
   Aria. b-dur 2/4. „Schlafe mein Liebster, genieße der Ruh."
4) Aria (Hercules). a-dur 3/8. Hautb. d'amour. Basso cont. „Treues Echo dieser Orten."
5) Rec. (Tugend). d-dur 4/4.
   Aria (Tenor). e-moll 4/4. 1 Hautbois, 1 Violine. Cont. 4stimmig fugirter Satz.
6) Aria (Sopran). a-moll 3/8.
7) Duo. f-dur 3/8. Alt und Tenor. „Ich bin dein, du bist mein". Due Viole concert.

*) Band 4. der im Jahre 1737 erschienenen Gedichte Picander's. S. 22.

8) Rec. acc. con Quartetto.

9) Chor. f-dur 4/4. Mit den Instrumenten des ersten Chors.

6. Auf hohen Geburts- und Namensfest des Königs August II. von Polen und Churfürsten von Sachsen (muthmaßlich 1737) mit folgendem Inhalt:

1) Chor. „Schleicht spielende Wellen". d-dur 3/8. 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Streich-Quartett.

2) Rec. (Weichsel). „O glückliche Veränderung". Aria. a-dur 2/4. „Schließ des Janustempels Thür." Mit Streich-Quartett.

3) Rec. (Elbe).
Aria. g-moll 6/8. Violino concert. Basso.

4) Rec. (Donau). „Ich nehme zugleich".
Aria. g-dur. 2 Hautbois d'amour. Alto, Basso.

5) Rec. (Pleiße).
Aria. g-dur. Allabreve. „Der sanften Flöten Chor". 3 Flöten, Baß.

6) Chor. d-dur 12/8. Mit den Instrumenten des Eingangschors.

7. Auf des Königs August II. von Polen Namensfest. „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten". Diese Cantate war ursprünglich componirt, „als Hr. D. Corte Professor wurde", mit dem Anfange: „Auf schmetternde Töne der muntern Trompeten." Die Veranlassung war folgende: „Die Professur

der Antiquitatum juris erhielt in diesem Jahre (1726) zuerst Gli. Cortius, ein sehr gelahrter Jurist, welcher dieselbe den 11. December mit einer Rede „de optimis mediis interpretandi jus Romanum“ eröffnete, die er aus dem Stegreif hielt, weil er in aller Eile das Concept zu Haus gelassen hatte. Er starb 1731 in der Blüthe seiner Jahre.“ *)

8. Glückwunsch-Cantate zur Ankunft des Königs „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen.“ (Siehe S. 41.)

9. Glückwunsch-Cantate zum Geburtstag König Friedrich August I. bei seiner Anwesenheit zu Leipzig 1727. „Entfernet euch, ihr heitern Sterne.“ (Siehe Th. I. S. 278.)

Die Musik scheint verloren gegangen.

b. Für nicht fürstliche Personen.

10. Die Bauern-Cantate. „Wir ha'n en neue Oberkeet“. (Siehe deren ausführliche Betrachtung S. 231 ff.) Zur Huldigung des Kammerherrn von Dieskau auf Klein-Zschocher 1742.

11. „Als dem Herrn Johann Christian von Hennicke, Erb-, Lehn- und Gerichtsherrn auf Wiederau, Churfürstl. Sächs. Wirklichem Geheimen Rathe und Staats-Minister den 28. September 1737 in Wiederau gehuldigt wurde, bezeugten Ihro Excellenz ihre unterthänigste Devotion

*) Nützliche Nachrichten von den Bemühungen derer Gelehrten zu Leipzig. 1739. S. 83.

Johann Siegmund Reiche,
Christian Schilling,
Christian Friedrich Henrici."
„Angenehmes Wiederau, freue dich in deinen Auen."

Die darstellenden Personen der Cantate waren
das Schicksal,
das Glück,
die Zeit,
der Elsterfluß.

Sie ist parodirt worden in die Cantate: „Freue dich, erlöste Schaar."

12. Zum Geburtsfest des Rectors Gesner (also aus der Zeit von 1730 bis 1734). „Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sterne." Vergl. a. Nr. 2.

13. Zum Namenstage des Professors August Müller. „Der zufrieden gestellte Aeolus." (Siehe die ausführliche Besprechung S. 213 ff.)

14. Zur Einweihung des neuen Gebäudes der Thomas-Schule 1732. „Froher Tag, verlangte Stunden." (Siehe S. 31.)

15. „Siehe, der Hüter Israel." Promotions-Cantate.*)

c. Weltliche Hochzeits-Cantaten.

16. „Weichet nur, betrübte Schatten" für Solo-Sopran.

---

*) Nach dem Kataloge ungedruckter Musikwerke von Breitkopf und Härtel zu Leipzig von 1761. Zu jener Zeit im Besitze dieses Hauses.

17. „O holder Tag, erwünschte Zeit."

18. „Vergnügte Pleißenstadt", für Sopran und Alt (Elster und Pleiße), auf die W.= und G.= Hochzeit. Leipzig, 5. Februar 1728." Text von Picander.

d. Trauer=Musiken.

19. Auf das Ableben der Königin Christiane Eberhardine von Polen 1727. (Siehe Th. I. S. 282.) „Laß Fürstin, laß noch einen Strahl aus Salems Stern=Gewölben schießen."

Der von Bach geschriebene Titel lautet:

„Trauer=Musik, so bei der Lob= und Trauer=Rede, welche auf das Absterben Ihre Königl. Majestät und Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen, Frau Christianen Eberhardinen, Königin von Polen ꝛc. und Churfürstin zu Sachsen ꝛc., geb. Markgräfin zu Brandenburg=Bayreuth von dem Hochwohlgeb. Herrn von Kirchbach in der Pauliner=Kirche zu Leipzig gehalten wurde, aufgeführt worden von Joh. Seb. Bach anno 1727 den 18. October. J. J. Tombeau de S. M. la Reine de Pologne."

20. Auf den Fürsten Leopold von Anhalt=Cöthen. 1729. (Siehe S. 1.)

21. „Bei dem Grabe des Herrn I. C. von P." am 31. October 1726 in der Cantate: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn."

22. „Mein Gott, nimm die gerechte Seele." Wie zu Litt. b. Nr. 15. Näheres unbekannt.

23. Bei Beerdigung des seel. Professor und Rector

Ernesti (1729). Motette: „Der Geist hilft uns'rer Schwachheit auf."

c. Weltliche Cantaten.

24. Der Streit zwischen Phöbus und Pan. (Siehe die ausführliche Besprechung S. 198 ff.)
25. Cantate von der Vergnügsamkeit. (Siehe S. 211.)
26. Ma non so che sia dolore, für Sopran-Solo.
27. Amore tradito, für Baß-Solo.
28. Die Kaffee-Cantate. (Siehe S. 224 ff.)
29. O angenehme Melodey, für Sopran-Solo.

Wenn man diese zahlreichen Arbeiten des großen Meisters, welche zum Theil von nicht geringem Umfange sind, in ihrer Allgemeinheit betrachtet, so läßt sich sagen, daß in ihnen ein anderer Styl als der, den wir aus seinen übrigen Tonwerken kennen, nur selten bemerkbar hervortritt.

Ueberall ist es Sebastian Bach, der große und vollendete Meister im polyphonen Styl, dem wir unverkennbar wieder begegnen. Aber jene individualisirende Characteristik, welche er in seine kirchlichen Werke zu legen pflegte, und die ihn auch auf das seltener betretene Gebiet des weltlichen Gesanges begleitet hat, drückt diesen Tonstücken wie jenen den eigenthümlichen Stempel eines Gepräges auf, dessen Zeichnung nicht weniger hier wie dort mit überzeugender Meisterschaft zu uns redet.

Jene volle, oft herbe Wahrheit des Ausdrucks, jene selbstständig eigenthümliche Färbung des speciell Gegebenen macht diese Werke ebenso zu Meister-Arbeiten Bach's, als dies bei seinen kirchlichen Compositionen durch die Treue und Wahrhaftigkeit, durch die evangelische Begeisterung der Fall war, vermöge deren er jene großen

Werke schaffen konnte, deren Betrachtung uns bisher beschäftigt hat.

In Bezug auf die äußere Darstellung dieser Musiken leidet es wohl keinen Zweifel, daß die Gratulations- und Geburtstags-Cantaten dazu bestimmt waren, im Wesentlichen concertmäßig vorgetragen zu werden.

Dagegen mögen einige der weltlichen Cantaten (wir nennen als solche Phöbus und Pan und die Kaffee-Cantate) wohl in der Form dramatischer Vorstellungen aufgeführt worden sein, wie solche in jener Zeit ja öfter, beispielsweise in dem weiter unten bemerkten Falle zu Freiberg unter Doles' und Biedermann's Leitung stattgefunden haben. Mindestens tragen sie Spuren des dramatischen Elements in sich, und die künstlerische Oeconomie, in welcher sie geschrieben sind, läßt darauf schließen, daß gewisse, äußerlich gegebene Bedingungen haben berücksichtigt werden müssen.

Wir gehen hiermit zu einzelnen der oben genannten Werke über, und beginnen, indem wir uns vorzugsweise den im weltlichen Styl geschriebenen Tonwerken zuwenden, mit der Cantate:

Der Streit zwischen Phöbus und Pan.

Welcher Zeit und welchen besonderen Umständen dies Werk sein Entstehen verdankt, ist unbekannt. Daß dasselbe ein Gelegenheitsstück war, ist kaum zu bezweifeln, und kann schon aus dem bekannten Namen des Verfassers des Textes, Picander, gefolgert werden.

Dieser Text findet sich in dem im Jahre 1732 erschienenen Theile seiner Gedichte abgedruckt und lautet folgendermaßen:

Der Streit zwischen Phöbus und Pan.

Nr. 1. Chor. Sechsstimmig.

Geschwinde,
Ihr wirbelnden Winde,
Auf einmal zusammen zur Höhle hinein!
Daß das Hin- und Wiederschallen
Selbst dem Echo mag gefallen
Und den Lüften lieblich sein.

Nr. 2. Recitativ.

Phöbus. Und du bist doch so unverschämt und frei,
Mir in das Angesicht zu sagen,
Daß dein Gesang viel herrlicher als meiner sei?

Pan. Wie kannst du doch so lange fragen?
Der ganze Wald bewundert meinen Klang;
Das Nymphen Chor,
Das mein von mir erfundnes Rohr
Von sieben wohl gesetzten Stufen
Zum Tanzen öfters aufgerufen,
Wird dir von selbsten zugestehn:
Pan singt vor allen Andern schön.

Phöbus. Vor Nymphen bist du recht; allein
Die Götter zu vergnügen,
Ist deine Flöte viel zu schlecht.

Pan. Sobald mein Ton die Luft erfüllt,
So hüpfen die Berge, so tanzet das Wild,
So müssen sich die Zweige biegen,
Und unter denen Sternen
Geht ein entzücktes Springen für.
Die Vögel setzen sich zu mir
Und wollen von mir singen lernen.

Momus. Ei, hört mir doch den Pan,
Den großen Meistersänger an!

Nr. 3. Arie.

Momus. Patron, Patron,
Das macht der Wind,
Daß das Glücke selber blind,

Daß man prahlt und hat kein Geld,
Daß man das für Wahrheit hält,
Was nur in die Augen fällt.

Nr. 4. Recitativ.

Mercur. Was braucht ihr euch zu zanken?
Ihr weichet doch einander nicht!
Nach meinen wenigen Gedanken
So wähle jeder einen Mann,
Der zwischen euch das Urtheil spricht;
Laßt sehn, wer fällt euch ein?

Phöbus. Der Tmolus soll mein Richter sein!

Pan. Und Midas sei auf meiner Seite!

Mercur. So tretet her, ihr lieben Leute,
Hört alles fleißig an,
Und merket, wer das Beste kann.

Nr. 5. Arie.

Phöbus. Mit Verlangen
Drück ich deine zarten Wangen,
Holder, schöner Hyacinth!
Und dein' Augen küß' ich gerne,
Weil sie meine Morgensterne
Und der Seele Sonne sind.

Nr. 6. Recitativ.

Momus. Pan, rücke deine Kehle nun
In wohlgestimmte Falten.

Pan. Ich will mein Bestes thun
Und mich noch herrlicher als Phöbus halten.

Nr. 7. Arie.

Pan. Zu Tanze, zu Sprunge,
So wackelt das Herz;
Wenn der Ton so mühsam klingt,
Und der Mund gebunden singt,
So erweckt es keinen Scherz.

Nr. 8. Recitativ.

Mercur. Nunmehro, Richter, her!

Tmolus. Das Urtheil fällt mir gar nicht schwer!
Die Wahrheit wird es selber sagen,
Daß Phöbus hier den Preis davon getragen.

Pan singet für den Wald,
Die Nymphen kann er wohl ergötzen,
Jedoch so schön als Phöbus Klang erschallt,
Ist seine Flöte nicht zu schätzen.

Nr. 9. Arie.

Phöbus, deine Melodie
Hat die Anmuth selbst geboren,
Aber wer die Kunst versteht,
Wie dein Ton verwundernd geht,
Wird dabei aus sich selbst verloren.

Nr. 10. Recitativ.

Pan. Komm, Midas, sage nun, was ich gethan.
idas. Ach Pan,
Was hast du mich gestärkt.
Dein Lied hat mir so wohl geklungen,
Daß ich es mir auf einmal gleich gemerkt.
Nun geh ich hier im Grünen auf und nieder,
Und lehr' es denen Bäumen wieder.
Der Phöbus macht es gar zu bunt.
Allein dein allerliebster Mund
Sang leicht und ungezwungen.

Nr. 11. Arie.

idas. Pan ist Meister, laßt ihn gehn,
Phöbus hat das Spiel verloren,
Denn nach meinen beiden Ohren
Singt er unvergleichlich schön.

Nr. 12. Recitativ.

omus. Wie Midas, bist du toll?
ercur. Wer hat dir den Verstand verrückt?
molus. Das dacht' ich wohl, daß du so ungeschickt!
höbus. Sprich, Was ich mit dir machen soll?
Verkehr' ich dich in Raben?
Soll ich dich schinden oder schaben?
Midas. Ach plaget mich doch nicht so sehre,
Es fiel mir ja also in mein Gehöre.
höbus. Sieh da! So sollst du Eselsohren haben!
Rercur. Das ist der Lohn der tollen Ehrbegierigkeit.

es war der Apparat, der für zureichend gehalten wurde, n Interesse und Antheil zu erregen.

Ohne Zweifel hat irgend ein bestimmter Vorgang den nlaß zu diesem Tonwerk gegeben. Vielleicht, daß in r Musik schon damals eine Richtung bemerkbar hervor- xt, welche die Melodie als solche in verflachter Weise, ne Rücksicht auf den Ausdruck und die kunstmäßige Be- ndlung geltend zu machen suchte, daß diese gegen den rrschenden Stand der Kunst und gegen die polyphone atur der Bachschen Richtung insbesondere in Wider- ruch trat und daß ein solcher Conflict Veranlassung gab, n dramatisch musikalisch zur Anschauung zu bringen. ezeichnete nicht A. Scheibe, der mehrfach genannte nusikalische Kritikus" späterhin Bachs Compositio- n als schwülstig und verworren und ihn selbst als den hensłein der Musik?

Andeutungen ähnlicher Art werden wir bei Betrachtung r Bauern-Cantate finden. Mit Interesse werden wir rt sehen, daß Bach die Bauern dieselbe Arie als etwas Städtisches" singen läßt, welche er in der vorliegen- en Cantate dem Pan als Probestück seiner nur für Bald und Nymphen geeigneten Kunst in den Mund legt.

Im Ganzen darf man die Cantate als einen Lobgesang uf die Schönheit, Würde und Anmuth der Tonkunst im Gegensatz zu der flachen, nur dem großen Haufen und dem ungebildeten Sinn gefälligen Musik betrachten, ein Gegensatz, der ja eben auch heut noch vorhanden ist, und täglich zur Erscheinung kommt.

Aus dem vorstehend abgedruckten Texte und aus eini- gen in einem, mit der Jahreszahl 1749 versehenen, auf

fünf besonderen Octavblättchen geschriebenen Textbuche befindlichen Correcturen, von der Hand der Anna Magdalene Bach herrührend, hat man den Schluß ziehen wollen, daß die Composition dieses Liederspiels in Folge des Streits mit dem Rector Biedermann zu Freiberg erfolgt sei.*)

Wir schließen uns jener Meinung nicht an, stimmen vielmehr mit der Ansicht von Rust überein, daß diese Composition einer früheren Zeit angehöre, wie dies beispielsweise bei der Arie des Pan ganz ohne allen Zweifel ist. An sich behandelt die Cantate einen ganz anderen Gegenstand, als der Streit mit Biedermann, der das Wesen der Musik nicht entfernt berührte, sondern nur diejenigen angriff, welche diese Kunst ausübten. Abgesehen hiervon ist wohl zu beachten,

a. daß das Gedicht bereits 1732 im Druck erschienen war. Es ist klar, daß die Jahreszahl 1749 auf dem geschriebenen Textbuch keinen Beweis für das Alter der Musik abgeben kann. Dieser Umstand kann nur dafür sprechen, daß in dem bezeichneten Jahre etwa eine Wieder-Aufführung der Cantate stattgefunden habe, wie dies beispielsweise auch bei der im Jahre 1731 geschriebenen Rathswahl-Cantate „Wir danken dir Gott" der Fall war, von der gleichfalls ein Textbuch mit der Jahreszahl 1749 vorhanden ist.**)

*) Siehe Vorwort zum 1. Theil der Kammermusik für Gesang in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

**) „Texte zur Musik, so nach gehaltener Rathswahl-Predigt in der Kirche St. Nicolai von dem Coro Musico abgesungen werden. Leipzig 1749."

. Bach war, wie wir weiterhin sehen werden, im Jahre 1749 ein halb erblindeter Greis, schwerlich in der Lage, neben der, die letzten Reste seines Augenlichts absorbirenden Ausarbeitung der „Kunst der Fuge", dieses immerhin bedeutende Tonwerk niederzuschreiben. Die Original-Partitur zeigt eine der kräftigsten Zeit seines Lebens angehörige Notenschrift.

. Die Stimmen der Cantate sind meist von C. Philipp Emanuels Hand geschrieben, der das väterliche Haus im Jahre 1738 verlassen hat, und im Jahre 1749 im Dienste Friedrich des Großen stand und schwerlich auf längere Zeit von dort abkommen konnte.

l. In der Original-Partitur findet sich der Entwurf einer Michaelis-Musik, deren Text ebenfalls 1732 von Picander gedruckt worden ist. Dies spricht für die gleichzeitige Dichtung und Composition beider Werke. Es ist nicht anzunehmen, daß der Abdruck der Texte vor der Composition erfolgt sei.

Hilgenfeld setzt, ohne seine Gründe näher anzugeben, Entstehen dieser Musik schon in das Jahr 1725, und int, daß sie wohl für den Sächsischen Hof geschrieben rden sei.

Wir haben nirgends einen Anhalt gefunden, der zu ser Voraussetzung berechtigen könnte.

Die Correcturen im Textbuch, welche in der Westerannschen Monatsschrift (October 1856) und in der Berner Voss. Zeitung von 1860 (Nr. 152 und 158)*) Ver-

*) Vergl. auch Otto Lindner „Zur Tonkunst".

anlassung zu umfangsreichen Erörterungen gegeben haben, auf welche hier näher einzugehen keine Veranlassung vorliegt, mögen wohl auf Biedermann bezüglich gewesen sein. Vielleicht hatte eben aus Veranlassung des so lebhaft geführten Streits mit diesem im Jahre 1749 eine Wieder-Aufführung stattfinden sollen oder hat wirklich stattgefunden. Bach mochte für diese Wieder-Aufführung die Veränderung der Textesworte, welche sehr wohl auf Biedermann gedeutet werden können, bewirkt und sie, da er seiner Augen wegen wohl wenig schreiben mochte, seiner Frau in die Hand dictirt haben.

Dies wird dadurch nicht unwahrscheinlicher gemacht, daß dem Midas in der Cantate Eselsohren aufgesetzt werden, während Bach in seinem Briefe vom 10. Dec. 1749 an Einicke auf nicht eben feine Weise von des Autors (Biedermanns) Dreckohr spricht.

Wie dem auch sei, das wesentliche Interesse an dem Werke beruht nicht in diesen Nebenumständen, sondern in der Musik, welche der glänzendsten Zeit des Meisters entsprossen ist und eine Reihe vollendeter Meisterstücke bietet.

Das Tonwerk beginnt mit einem Chor (d-dur, Allegro vivace, 3 Trompeten, Pauken, 2 Flöten, 2 Oboen, Streich-Quartett und 6 Gesangsstimmen) einem melodischen, flüchtig dahineilenden Satze, zu welchem die Violinen, Flöten und die erste Trompete abwechselnd in schnellen Triolen-Passagen und Trillern, hie und da von dem unruhig dazwischenbrausenden Baß unterbrochen, die vorüberwirbelnden Winde darstellen.

Was diese Winde mit dem musikalischen Streite zwi-

hen Phöbus und Pan zu thun haben, ist keineswegs ar. Es scheint, daß der Dichter es für nothwendig erchtet habe, die Luft von ihnen zu säubern, damit das Hin- und Wiederschallen" der Töne, welche der Leier es Phöbus und der Flöte des Pan entlockt werden soll-n, durch sie nicht gestört werde.

Die Winde werden daher „in die Höhle" getrieben. Sie scheinen darüber nicht sehr erfreut zu sein; denn ihr irbelndes Motiv schwillt immer mehr und mehr an. lle Instrumente bemächtigen sich desselben und der Baß eginnt in wilderem Ungestüm murrend daher zu stürmen, is der erste Satz des dreitheiligen Chors in energischem Schwunge abschließt. Das Orchester führt in reicher, kunstvoller Figuration seine wirbelnden Motive weiter fort. Mit dem Beginn des zweiten Abschnitts ergreift der Chor eine eigenthümlich geformte Melodie, welche von den in die Höhle fliehenden Winden unterbrochen, in kurzer Entwickelung bald wieder abschließt, um dem ersten Theile zur Wiederholung Platz zu machen. Alles in diesem schönen und brillanten Tonstück ist Leben und Bewegung.

Zudem liegt ein feiner Humor in dieser Musik, wie wir ihn bei dem ernsten, sich so vorzugsweise den erhabensten und großartigsten Ideen zuneigenden Meister kaum erwarten sollten, den er uns aber mit graziöser Leichtigkeit darstellt.

Genug, die Winde sind nun beseitigt und das eigentliche Drama beginnt mit dem Recitativ des Phöbus.

Dieses, so wie die übrigen Recitative mit Ausschluß es letzten: „Du guter Midas" sämmtlich nur von

dem Grundbaß und Klavier begleitet, sind durchweg sehr einfach gehalten, in sprechender Declamation, wie wir sie bei dem großen Meister kennen. Sie bieten ein besonders hervortretendes Interesse nicht.

Der Schwerpunkt des Werks liegt in den Arien. In diesen, mit Ausschluß der Arie des Phöbus, zeigt sich in theils kecken, theils derben Zügen eine gewisse Ironie ausgedrückt, welche wir bei Bach sonst nicht zu finden gewohnt sind.

Betrachtet man

a. die Arie des Momus, (e-dur ²/₄, von dem Grundbaß begleitet) so könnte man in der häufigen Wiederholung der Worte: „Wind, Wind, Wind, das macht der Wind" eine Anknüpfung an den Eingangschor finden.

Wie oben angedeutet, mochte ein musikalischer Abentheurer, ein Verächter des kunstvollen Satzes und der ernsten characteristischen Melodie, zu dem Text und der Composition die besondere Veranlassung gegeben haben. Ihm hätten diese moralischen Phrasen gegolten und das Fortjagen der Winde hätte dann seine bestimmte ironische Bedeutung gehabt. Es bietet im Uebrigen diese Arie einen eigenthümlich contrapunktischen Zweigesang zwischen der Gesangsstimme und dem Baß, welcher nicht ohne declamatorischen und melodischen Reiz, hier und da durch eine gewisse Steifheit der Form einen drastischen Eindruck hervorbringt.

Ganz entgegengesetzten Characters ist die folgende Arie des Phöbus (h-moll ³/₄, Largo). Sie ist mit großer Sorgfalt gearbeitet und von edelstem melodischem Reiz. Offenbar hat Bach nicht allein in dem Gesange, sondern

uch durch das Orchester repräsentirt, die vollendete Kunst es Gottes darstellen wollen. Daher sind die Instru= iente (1 Flöte, 1 Oboe, das durch Sordinen gedämpfte Streich=Quartett) nicht blos in süßem Wohlklange geführt, ondern gehen auch in kunstvoller Verschlingung mit und ebeneinander und neben dem Gesange daher. Dieser ntwickelt sich in einem Liebesliede auf den schönen Hya= inth, aus welchem Sehnsucht und zärtliches Verlangen prechen. Hier ist Gefühl und Seele des Ausdrucks, hier terben die Seufzer der Liebesgluth in weichen, Wollust thmenden Accorden dahin, hier hebt sich die Melodie in chwellenden Tongängen empor, überall umflossen von em duftig zarten Schleier, den die Instrumente darum ewebt haben. Wir sehen die Götter=Gestalt des schönen Sängers vor uns, von dem himmlischen Reiz umstrickt, n den der althellenische Mythos den Sonnen=Gott so ft zu menschlichen Neigungen herabsteigen ließ, und wir ehen neben ihm die blühende Schönheit des Knaben, em der weiche schwärmerische Gesang ertönt. Bach hat as Beste geben wollen, was er in dieser Richtung zu eben vermochte und er hat ein köstliches Meisterstück ge= iefert, das der Feder des unsterblichen Sängers der Liebe, Mozarts, Ehre gemacht haben würde.

Wie anders erblicken wir ihn in der Arie des Pan, „Zu Tanze, zu Sprunge“! Hier pulsirt das frische, lau= nige, naive Leben des Waldgebornen (a-dur $^3/_8$, die Vio= linen all' unisono zum Grundbaß). Die leicht faßliche Melodie, von den spielenden Gängen der Instrumente getragen, fließt in scherzhaftem Schwunge daher, im zwei= en Theil eine parodirende Kritik der kunstvolleren For=

men des Gesanges ergreifend, welche zumal in den Wendungen der Melodie auf der Dehnung des Wortes „Scherz" erkennbar und deren harmonische Entwickelung in der interessantesten Weise gegeben wird.

In der That konnten die Gegensätze in der Musik nicht edler und treffender dargestellt werden, als dies hier geschehen ist. Phöbus und Pan, in ihren beiderseitigen Concurrenz-Arien stehen einander diametral gegenüber. Jener kann nicht singen, wie es Pan gethan, und dieser versteht den Gesang des Phöbus gar nicht.

In diese vortreffliche Characteristik der Hauptfiguren des Dramas hat der Meister aber auch noch die Nebenpersonen hineinzuziehen gewußt, deren Gesang je nach ihrer Zugehörigkeit zu dieser oder jener Seite eine bestimmte Färbung erhalten hat.

Mit dem Gesange des Phöbus steht die Arie des Tmolus (fis-moll $^{12}/_{8}$) in einer unverkennbaren Verwandtschaft. Die concertirende Oboe d'amore singt ihre reizende Melodie in den anmuthigsten Wendungen und verfolgt in sanften Gängen die Singstimme, welche das Lob des Phöbus preist.

Ihr gegenüber tritt Midas, der aufgeblasene selbstgefällige Thor, mit kecker Characteristik für Pan in die Schranken (Arie d-dur, allabreve). In jener vollendeten Wichtigthuerei, die man so sehr an Personen kennt, welche die eigene Unbedeutendheit durch prahlerisches Großthun zu verdecken suchen, dreht er sich, in dem leicht faßlichen Motive, wie um sich selbst herum, aber — der Zopf der bleibt ihm immer hinten sitzen. Die Arie des Pan hat ihm großen Eindruck gemacht. Er hat die Melodie

gleich im Kopfe behalten. Der Gesang des Phöbus ist m dagegen zu kunstvoll.

Die Urtheils-Arie des Midas wird von denselben Instrumenten begleitet, wie jene des Pan, ja es klingen sor hin und wieder Wendungen aus derselben, welche m großen Kunstverständigen besonders wohlgefällig geesen zu sein scheinen, auf barocke Weise hindurch.

Auf eine Prüfung des Gesanges des Phöbus, der es m gar zu bunt gemacht hat, läßt er sich selbstverständch nicht ein. So wie im höchsten Eigensinn und Unrstand wiederholt und steigert sich das Motiv, und mit äftigem Humor deuten die kecken Sprünge der Violinen uf den Worten „meinen beiden Ohren" die Spitzen ner Eselsohren an, deren Vorhandensein Midas bei seim Urtheil documentirt, und welche er bald in Wirkchkeit tragen soll.

Nun stimmt auch Mercur seine Arie, von zwei oblien Flöten begleitet, an, und nach dem vom Quartett t langgehaltenen Accorden begleiteten Recitativ des Mous beginnt der Schlußchor, dessen rhythmisch melodische eclamation unter dem reichen Figuren-Kranze, mit dem es Orchester ihn umwindet, frisch und kräftig das Tonerk abschließt.

Die Cantate

von der Vergnügsamkeit

thält vier Recitative, ebensoviel Arien und ein Arioso, mmtlich für Sopran gesetzt. Der Text preist das os derjenigen welche in sich zufrieden, das Glück des bens in ihrer eigenen Brust suchen. In dieser Eintheing vorgetragen dürfte dies schöne Tonwerk jedoch leicht

Ermüdung herbeiführen, zumal ja, wie wir wissen, die Arie im Allgemeinen nicht diejenige Kunstform ist, in welcher sich Bachs großes Genie für unsere Auffassung am leichtesten und eigenthümlichsten entfaltet. So entwickeln die Arien dieser Cantate, wenn man sich über die theilweis veraltete Form fortgesetzt hat, zwar eine edle melodische Characteristik, wie solche von Bach nur erwartet werden kann und eine im höchsten Grade interessante Führung der begleitenden obligaten Instrumente. (In der ersten Arie zwei Oboen, in der zweiten eine Solo-Violine, in der dritten eine Flöte, in der vierten zwei Oboen zu dem Streich-Quartett.) Im Uebrigen aber würde von ihnen im Wesentlichen dasjenige zu wiederholen sein, was über die Structur und Eigenthümlichkeit Bachscher Arien bei anderen Veranlassungen bereits mehrfach gesagt worden ist.

Die bis zu den äußersten Grenzen des Möglichen hin stattfindende Verarbeitung der Motive, die vielfache Wiederholung derselben Worte und die fast übergroße Länge derselben machen sie für unsere, an anregendere Formen und lebendigeren Inhalt gewöhnte Zeit nicht durchweg genießbar.

Freilich müssen die Nerven der Musikfreunde jener Zeit anders beschaffen gewesen sein, als die unserigen. Denn wir wissen, daß Händels und Hasses vielbewunderte Opern eine Unzahl von Arien, das Textbuch zu Händels Nero (1725) deren allein 75 enthalten hat. Bachs Cantaten mit ihren 3 bis 4 Arien treten daher noch äußerst bescheiden auf.

Dennoch würde eine Folge von Recitativen und Arien

wie die vorliegende, jetzt in wenig anziehender Weise wirken.

Fast dasselbe läßt sich von der, gleichfalls nur aus einem Recitativ und zwei Arien bestehenden Cantate „Amore tradito“ sagen, in welcher sich Bach auf dem ihm sonst völlig fremden Gebiet der menschlich ringenden Liebe bewegt.

Auch die Cantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, welche mit ihren vier Recitativen und vier Arien für Sopran, so wie der, den Schluß bildenden Gavotte einem Gelegenheitsfeste bestimmt war (es war eine weltliche Hochzeits-Cantate), dürfte, so interessant die Einzelheiten derselben behandelt sind, in dieselbe Kathegorie fallen.

Lebhafter und anregender wirkt die, im Jahre 1725 entstandene Gelegenheits-Cantate:

„Der zufrieden gestellte Aeolus.
Drama per Musica
à 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Corni di caccia, 2 Traversieri (Flöten), 2 Hautbois, 2 Violini, Viola, Violoncello, Continuo, Violone grosso.“

Dies Tonwerk ist mit allen jenen Mitteln ausgestattet, welche Bach bei besonders festlichen Darstellungen, bei den vollen Jubel- und Fest-Chören anzuwenden pflegte.

Der Text ist wiederum von dem unermüdeten Gelegenheits-Dichter Picander (Henrici) und ist in dem Abdruck der Werke desselben (Seite 146 Auflage 3) wie folgt bezeichnet:

„Auf Herrn D. A. F. M. Nahmenstag in Leipzig den 3. August 1725.

„Der zufrieden gestellte Aeolus.

Der Gefeierte des Tages war ein berühmter Philo-

soph an der Universität zu Leipzig, Dr. August F. Müller, von dem behauptet wird, daß oft mehr als 200 Zuhörer seinen Vorlesungen beigewohnt hätten. Geboren 1684 stand er damals, ein Jahr älter als Bach, in seinem 40. Jahre. Die eigentliche Veranlassung zu diesem Festspiel, für welches doch der Namenstag nur den besonderen Anstoß gegeben haben kann, ist nicht bekannt. Müller war zweimal Rector der Universität Leipzig, nämlich einmal im Jahre 1733 und das andere Mal 1743.*)

Wir lassen zunächst den Text nach der Partitur folgen:

Nr. 1. Chor der Winde.

Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft,
Die unserm Wüthen Gränze giebt.
Durchbrechet die Luft,
Daß selber die Sonne zur Finsterniß werde.
Durchschneidet die Fluthen,
Durchwühlet die Erde,
Daß sich der Himmel selbst betrübt.

Nr. 2. Recitativ.

Aeolus. Ja, ja, die Stunden sind nunmehro nah,
Daß ich euch treuen Unterthanen
Den Weg aus eurer Einsamkeit,
Nach bald geschloss'ner Sommerszeit,
Zur Freiheit werde bahnen.
Ich geb' euch Macht, vom Abend bis zum Morgen
Vom Mittag bis zur Mitternacht
Mit eurer Wuth zu rasen,
Die Blumen, Blätter, Klee,
Mit Kälte, Frost und Schnee
Entsetzlich anzublasen.
Ich geb' euch Macht die Cedern umzuschmeißen
Und Berggegipfel aufzureißen,
Ich geb' euch Macht, die ungestümen Meeresfluthen

*) Abriß einer Geschichte der Universität Leipzig von C. A. [illegible] Leipzig 1802. S. 8 und 9.

Durch euren Nachdruck zu erhöhn,
Daß das Gestirne wird vermuthen,
Ihr Feuer soll durch euch verlöschend untergehn.

Nr. 3. Arie.

Wie will ich lustig lachen,
Wenn Alles durcheinander geht,
Wenn selbst der Fels nicht sicher steht,
Und wenn die Dächer krachen.

Nr. 4. Recitativ.

Zephyrus. Gefürcht'ter Aeolus,
Dem ich im Schooße sonsten liege,
Und deine Ruh' vergnüge,
Laß deinen harten Schluß
Mich doch nicht allzufrüh erschrecken.
Verzeihe, laß in dir,
Aus Gunst zu mir,
Ein Mitleid noch erwecken.

Nr. 5. Arie.

Frische Schatten, meine Freude,
Sehet, wie ich schmerzlich scheide,
Kommt bedauert meine Schmach.
Windet euch, verwaisten Zweige,
Ach, ich schweige,
Sehet mir nur jammernd nach.

Nr. 6. Recitativ.

Aeolus. Beinahe wirst du mich bewegen.
Wie? Seh' ich nicht Pomona hier,
Und wo mir recht, die Pallas auch bei ihr?
Sagt, Werthe, sagt, was fordert ihr von mir?
Euch ist gewiß sehr viel daran gelegen.

Nr. 7. Arie.

Pomona. Können nicht die rothen Wangen,
Womit meine Früchte prangen,
Dein ergrimmtes Herze fangen,
Ach so sage, kannst du sehn,
Wie die Blätter von den Zweigen
Sich betrübt zur Erde beugen
Um ihr Elend abzuneigen,
Das an ihnen soll geschehn.

Nr. 8. Recitativ.

Pomona. So willst du, grimm'ger Aeolus,
Gleich wie ein Fels und Stein
Bei meinen Bitten sein?

Pallas. Wohlan, ich will und muß
Auch meinen Seufzer wagen,
Vielleicht wird mir,
Was er, Pomona, dir
Stillschweigend abgeschlagen,
Von ihm gewährt.

Beide. Wohl! wenn er gegen { mich / dich }
Sich gütiger erklärt.

Nr. 9. Arie.

Pallas. Angenehmer Zephyrus,
Dein von Bisam reicher Kuß
Und dein lauschend Kühlen
Soll auf meinen Höhen spielen.
Großer König, Aeolus,
Sage doch dem Zephyrus,
Daß sein bisamreicher Kuß
Und sein lauschend Kühlen
Soll auf meinen Höhen spielen.

Nr. 10. Recitativ.

Pallas. Mein Aeolus,
Ach störe nicht die Fröhlichkeiten,
Weil meiner Musen Helicon
Ein Fest, ein' angenehme Feier
Auf seinen Gipfeln angestellt.

Aeolus. So sage mir: warum denn dir
Besonders dieser Tag so theuer,
So werth und heilig fällt?
O Nachtheil und Verdruß!
Soll ich denn eines Weibes Willen
In meinem Regiment erfüllen?

Pallas. Mein Müller, mein August,
Der Pierinnen Freud' und Lust, —

Aeolus. Dein Müller, dein August!

Pallas. Und mein geliebter Sohn —
Aeolus. Dein Müller, dein August!
Pallas. Erlebet die vergnügten Zeiten,
Da ihm die Ewigkeit
Sein weiser Name prophezeit.
Aeolus. Dein Müller! dein August,
Der Pierinnen Freud' und Lust,
Und dein geliebter Sohn
Erlebet die vergnügten Zeiten,
Da ihm die Ewigkeit
Sein weiser Name prophezeit?
Wohlan! ich lasse mich bezwingen,
Euer Wunsch soll euch gelingen.

Nr. 11. Arie.

Zurücke, zurücke, geflügelten Winde,
Besänftiget euch!
Doch wehet ihr gleich,
So weht doch jetzund, nur gelinde.

Nr. 12.

Pallas. Was Lust!
Pomona. Was Freude!
Zephyrus. Welch Vergnügen
Pall. Pom. Zeph. Entstehet in der Brust,
Daß sich nach unsrer Lust
Die Wünsche müssen fügen.
Zephyrus. So kann ich mich bei grünen Zweigen
Noch fernerhin vergnügt bezeigen.
Pomona. So seh ich mein Ergötzen
An meinen reifen Schätzen.
Pallas. So richt' ich in vergnügter Ruh'
Meines August's Lustmahl zu.
Beide. Wir sind zu deiner Fröhlichkeit
Mit gleicher Lust bereit.

Nr. 13.

Duetto. Pomona. Zweig' und Aeste
Zollen dir zu deinem Feste,
Ihrer Gaben Ueberfluß.

Pallas. Und mein Scherzen
Soll und muß,
Deinen August zu verehren,
Dieses Tages Lust vermehren.

Pomona. Ich bringe dir Früchte
Mit Freuden herbei,
Daß alles zum Scherzen
Vollkommener sei.

Pallas. Ich bringe mein Lispel
Mit Freuden herbei,
Daß Alles zum Scherzen
Vollkommener sei.

Nr. 13. Recitativ.

Pallas. Ja, ja! ich lad' euch selbst zu dieser Feier ein:
Erhebet euch zu meinen Spitzen,
Wo schon die Musen freudig sein,
Und ganz entbrannt vor Eifer sitzen.
Auf! lasset uns, indem wir eilen,
Die Lust mit frohen Wünschen theilen.

Nr. 14. Chor.

Vivat August, August vivat,
Sei beglückt gelehrter Mann!
Dein Vergnügen müsse blühen,
Daß dein Lehren, dein Bemühen
Möge solche Pflanzen ziehen,
Womit ein Land sich einstens schmücken kann.

In welchen besonderen Beziehungen der gefeierte Professor A. Müller zu Aeolus und seinen Winden gestanden habe, ist aus der Dichtung nicht zu entnehmen. Das ergrimmte Auftreten derselben und ihre Besänftigung durch Pallas bleibt daher unverständlich, wenn man nicht annehmen will, daß der Namenstag durch ein ländliches Fest im Freien habe gefeiert werden sollen, wofür vor allen Dingen gutes Wetter erforderlich gewesen wäre. Pallas singt nämlich, „daß ihrer Musen Helicon ein

est, eine angenehme Feier auf seinen Gipfeln igestellt." Da indeß Leipzig in der Ebene liegt und was Heliconartiges außer der Universität dort eben so enig wie irgend ein Berggipfel zu erblicken ist, so darf .ese Stelle wohl nur symbolisch verstanden werden. Benn man diesen Text mit dem der Cantate: „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" zusammenhält,) scheint es, als ob Hr. Picander eine gewisse Vor- ebe für die unmotivirte Mitwirkung der Winde gehabt abe. Eben so schwer ist zu erklären, aus welchem Grunde erade Pomona als Begleiterin der Pallas auftritt, da ie Philosophie des Professor August Müller, wenn die- :r nicht zufällig ein namhafter Pomologe oder Horti- ulteur gewesen sein sollte, zu der Obstbaumzucht doch ur in einem sehr entfernten Verhältniß gestanden haben ann, auch Pomonas Früchte in dem sonst so gesegneten Königreich Sachsen doch zu Anfang des Monats August ekanntlich noch weit davon entfernt sind, mit „rothen Bangen" prangen zu können. Freilich deutet der Text es Schlußchors: „Möge solche Pflanzen ziehen, omit ein Land sich einstens schmücken kann", uf irgend eine innere Verbindung Müller's mit der Pflanzen- oder Baumzucht. Dennoch, meinen wir, wür- en der Göttin, welche als Beschützerin der Wissenschaf- n betrachtet wird, andere symbolische Gestalten aus der Mythologie haben beigesellt werden können, welche in sehr directer Beziehung zu der Stellung und Lehre des erühmten Philosophen hätten stehen müssen. Die Hal- ung der Pallas erscheint zudem oberflächlich genug. Muthmaßlich haben besondere persönliche Beziehungen be-

standen, welche dem Verfasser des Textes Veranlassung gegeben haben, sein Opus gerade so zu fassen, wie er es gethan hat, welche uns wohl aber verborgen bleiben werden. Wir müssen uns daher begnügen, den Text so zu nehmen, wie er ist, und die schlechten Worte des Gelegenheitsdichters dabei mit in den Kauf zu erhalten.

Die Musik erhebt sich weit hinaus über diese und ist in jedem Falle bedeutender als diejenige der zuletzt genannten Cantaten.

Der erste Chor beginnt in reicher instrumentaler Färbung (3 Trompeten, 2 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, Streich-Quartett) und ist voll der lebhaftesten Bewegung. In sausenden Passagen wirbeln die Flöten, Oboen und Violinen auf und ab. Ihnen antwortet der Baß in rollendem Sturme, während die Blech-Instrumente ein zweites Thema anstimmen, das in seiner festgegliederten Gestalt sich bald dem übrigen Orchester mittheilt und so, umschwirrt von dem Sausen der Winde, zu dem Chor überführt. Es ist die Gestalt des herrschenden Meisters, welche, die dienende und wogende Menge überragend, durch diese hindurchschreitet.

Der Chor ergreift sogleich durch alle Stimmen die schnelle Passagen-Bewegung der Instrumente, welche fortdauernd die stürmende Wuth der entfesselten Winde darstellt. In dem zweiten Abschnitt: „Durchbrechet die Luft" schweigen die Trompeten und Pauken, während die übrigen Instrumente in verwandten Motiven zu den, mehr declamatorisch gehaltenen Gesangsstimmen den Sturm weiter fortführen, bis sie in die wild rollende Bewegung des ersten Satzes zurückkehren. Im Ganzen bietet dieses

Stück einen imposanten Character von lebhaft anregendem Interesse. Man erwartet eine dramatisch wirksamere Entwickelung, als die Folge sie zeigt.

Ein begleitetes Recitativ des Aeolus (Baß), in welchem der Gott der Winde deren wilde Zerstörungswuth in hochtönenden Phrasen, von rauschender Instrumental-Begleitung vielfach unterbrochen, herausfordert, führt zu einer Arie (a-dur 4/4) über, welche von einer Oboe und dem Quartett begleitet ist. Der Character heiterer, melodischer Anmuth, der ihr inne wohnt, erhält durch den prahlerisch sich hervorthuenden Gesang des Aeolus eine eigenthümlich humoristische Färbung. Die Worte: „Wenn Alles durch einander geht" sind in der Gegenbewegung der Instrumente mit fein contrapunktischer Berechnung angedeutet, während das „Wie will ich lustig lachen" in dem durch alle Stimmen hindurchgehenden Thema mit den sich wiederholenden gleichartigen Noten characteristisch hervortritt. Es ist eine joviale Lustigkeit in dem alten Herrn, der mit paradirendem Humor die Felsen erschüttern, und die Dächer „kra—a—achen" lassen will, während man ihm und seinen melodischen Herzensergießungen bereits anmerkt, daß er es so böse gar nicht meint und mehr Renommist als wirklicher Tyrann ist.

So beurtheilt ihn denn auch sein Liebling Zephyrus (Tenor), der sehr wohl weiß, daß dem alten Brummbär mit Schmeicheln und sanfter Bitte beizukommen sein wird. In reizender, zarter Arie (g-moll 3/8) von der Viola d'amour und der Viola di gamba in höchst anmuthigem Doppelgesang zum Grundbaß begleitet, weiß er ihn zu einer Aenderung seines Entschlusses „beinahe" zu be-

wegen und würde ihn wohl ganz umgestimmt haben, wenn nicht Pomona und Pallas, wie es scheint, zur Unzeit, dazu gekommen wären.

Auch Pomona (Alt) versucht es mit sanfter Bitte. Die Oboe d'amore (Arie fis-moll 4/4) läßt ihre schmeichelndsten Tongewinde in zart melodischen Gängen erklinnen und verschlingt sich zum Schluß mit der Gesangstimme zu den reizendsten Doppelgängen, welche um so wirksamer sind, da die Arie in verhältnißmäßig geringerer Breite auftritt, als dies sonst die Art von Bach'l Arien zu sein pflegt.

Die Schmeichelei hat schon gewirkt. Um den bösen Alten vollends zu besänftigen, versucht auch Pallas (Arie e-dur 12/8) ihre Kunst an ihm. Ueber dem melodisch geführten Grundbaß hören wir ein Violin-Solo in der reichsten und wohlklingendsten Weise zu dem Gesange des Sopran ertönen.

Auf die so erschütterte Festigkeit des Aeolus, der vor Allem nur noch das Bedenken hat, „daß er in seinem Regiment eines Weibes Willen erfüllen solle“, bringt nun Pallas in einfachem Recitativ mit ihrem Hauptgrunde ein: „Mein Müller, mein August“. Sowie dieser Name erklingt, treten in sanfter Harmoniefolge zwei Flöten hinzu, deren Klänge über dem Haupte des Gefeierten wie eine leichte Aureole dahinschweben und bis zum Schlusse des Recitativs anhalten. Unter dem Eindruck dieser Bitte hat Aeolus nachgegeben. Aber als ächter Bramarbas fürchtet er sich doch nicht wenig vor seinen Winden, welche nun noch länger eingesperrt bleiben sollen. Er umgiebt sich, um ihnen die Ordre: „Zurücke.

zurücke, geflügelten Winde" bekannt zu machen, mit einer Leibwache und tritt vor sie mit dem vollen Glanze seiner Selbstherrlichkeit daher, damit sie das große Wort geduldig hinnehmen, das er ihnen, mit reichen Passagen durchflochten verkündet. Trompeten, Pauken und Hörner (Arie d-dur 3/8) begleiten ihn in glänzenden, schmetternden Gängen, während der Baß, in lebhafter Bewegung das Motiv aufnehmend, über die erhaltene Ordre zu murren scheint.

Ein begleitetes Recitativ, zuerst dreistimmig, dann für Alt und Tenor zweistimmig schließend, über einem eigenthümlich geformten rhythmischen Grundbaß führt zu dem Duett für Alt und Tenor (g-dur 3/4), von den Flöten all' unisono in concertirender Weise begleitet. Dies dürfte die in dem ganzen Tonwerk am wenigsten ansprechende Nummer sein.

Der letzte Chor, in der rauschenden Fülle aller Instrumente erklingend, gehört den wenigen Sätzen der Bach'schen Muse an, in denen die Polyphonie (übrigens in richtiger Würdigung der textlichen und stofflichen Grundlage) vor dem rhythmisch-melodischen Element zurücktritt. Es ist eine schwungvolle Declamation und ein festlich heiteres Gepräge, das ihn characterisirt. So schließt diese Fest-Cantate in glänzender Pracht, nachdem auch sie uns unseren Tonsetzer als vollendeten Meister auf dem Felde gezeigt hat, auf dem wir ihm sonst nur selten begegnet sind.

Anderen Inhalts und Characters sind die uns von Bach hinterlassenen beiden „komischen Cantaten", nämlich:

a. die Caffee-Cantate,

b. die Bauern-Cantate.

Wenn schon der letzteren der Character der Gelegenheits-Poesie in vollem Maße vindicirt werden muß, ist doch der Inhalt beider allgemeinerer Natur und tritt daher auf eine höhere Stufe empor, als wenn blos persönliche Beziehungen in Betracht kämen.

Wir beginnen mit der

Caffee-Cantate,

deren Partitur mit äußerst flüchtiger Hand geschrieben, vielfach durchstrichen und corrigirt ist, und deren von Picander (S. 564 des 3. Theils seiner Gedichte 1732) verfaßten Text wir, wie folgt, vorausschicken.

Nr. 1. Recitativ.

Schweigt stille, plaudert nicht,
Und höret, was itzund geschicht:
Da kömmt Herr Schlendrian
Mit seiner Tochter Lieschen her;
Er brummt ja wie ein Zeitelbär.
Hört selber, was sie ihm gethan.

Nr. 2. Arie.

Schlendrian. Hat man nicht mit seinen Kindern
Hunderttausend Hudeley!
Was ich immer alle Tage
Meiner Tochter Lieschen sage,
Gehet ohne Frucht vorbey.

Nr. 3. Recitativ.

Du böses Kind, du loses Mädchen,
Ach, wenn erlang ich meinen Zweck?
Thu mir den Coffe weg!
Lieschen. Herr Vatter, seyd doch nicht so scharff!
Wenn ich des Tages nicht dreymahl
Mein Schälchen Coffe trinken darff,
So werd' ich ja zu meiner Qual
Wie ein verdorrtes Ziegenbräthgen.

Nr. 4. Arie.

Ei! wie schmeckt der Coffe süße,
Lieblicher als tausend Küsse,
Milder als Muskatenwein.
Coffe, Coffe muß ich haben,
Und wenn Jemand mich will laben,
Ach! so schenkt mir Coffe ein.

Nr. 5. Recitativ.

rian. Wenn du mir nicht den Coffe läßt,
So sollst du auf kein Hochzeitfest,
Auch nicht spazieren gehn.
n. Ach ja!
Nur lasset mir den Coffe da!
rian. Da hab' ich nun den kleinen Affen!
Ich will dir keinen Fischbeinrock
Nach itzger Weite schaffen.
ı. Ich kann mich leicht darzu verstehn
:ian. Du sollst nicht an das Fenster treten,
Und Keinen sehn vorübergehn.
ı. Auch dieses; doch seid nur gebeten,
Und lasset mir den Coffe stehn.
rian Du sollst auch nicht von meiner Hand
Ein silbern oder goldnes Band
Auf deine Haube kriegen.
ı. Ja! ja! nur laßt mir mein Vergnügen!
rian. Du loses Lieschen du,
So gibst du mir denn Alles zu?

Nr. 6 Arie.

Mädchen, die von harten Sinnen,
Sind nicht leichte zu gewinnen,
Doch trifft man den rechten Ort,
O so kömmt man glücklich fort.

Nr. 7. Recitativ.

rian. Nun folge, was dein Vater spricht!
n. In allem, nur dem Coffe nicht.
ırian. Wohlan! so mußt du dich bequemen,
Auch niemals einen Mann zu nehmen.

Lieschen. Ach ja! Herr Vatter, einen Mann!
Schlendrian. Ich schwöre, daß es nicht geschicht!
Lieschen. Bis ich den Coffe lassen kann?
Nun, Coffe, bleib nur immer liegen!
Herr Vatter, hört, ich trinke keinen nicht!
Schlendrian. So sollst du endlich einen kriegen.

Nr. 8. Arie.

Lieschen. Heute noch, heute noch,
Lieber Vatter, thut es doch!
Ach, ein Mann,
Wahrlich, dieser steht mir an!
Wenn es sich doch balde fügte,
Daß ich endlich vor Coffe,
Eh' ich noch zu Bette geh,
Einen wackren Liebsten kriegte.

Nr. 9. Recitativ.

Nun geht und sucht der alte Schlendrian,
Wie er vor seine Tochter Lieschen
Bald einen Mann verschaffen kann.
Doch Lieschen streuet heimlich aus:
Kein Freier komm' mir in das Haus,
Er hab' es mir denn selbst versprochen,
Und rück' es auch der Ehestiftung ein,
Daß mir erlaubet möge sein,
Den Coffe, wenn ich will, zu kochen.

Nr. 10. Chor.

Die Katze läßt das Mausen nicht,
Die Jumpfern bleiben Coffe-Schwestern,
Die Mutter liebt den Coffe-Brauch,
Die Großmama trinkt solchen auch,
Wer will nun auf die Töchter lästern?

Ob diese komische Cantate einer besonderen Veranlassung ihre Entstehung verdankt, wissen wir nicht. Sie fällt ohne Zweifel in die Leipziger Periode vor 1732, da ihr Text in dem in diesem Jahre erschienenen dritten Bande der Gedichte Picander's abgedruckt worden ist, gewiß erst, nachdem derselbe componirt worden war.

Man sieht, daß dem ernsten, erhabenen Geiste des ›ttesfürchtigen Sängers evangelischer Wahrheiten das ebiet des Humors und der Satyre keineswegs ganz :mnd geblieben ist. Mit vollem Bewußtsein tritt er mit- t hinein in die Schwächen seiner Zeit, in den Unver- nd und die Thorheit des menschlichen Herzens, um sie heiter scherzender Weise zu geißeln, sie dem Gelächter ner Zeitgenossen preis zu geben.

Er thut dies, indem er in der ihm eigenthümlichen ;eise seinen Tonstücken jene innerliche Characteristik ver- iht, durch welche er in seinen ernsten Arbeiten eine so roße und tief eingreifende Wirkung hervor zu bringen ußte.

Die Cantate selbst ist, gleich dem „Streit zwischen Phöbus und Pan" nichts als ein Dialog zwischen zwei Personen, Vater und Tochter, welcher in Recitative und Arien vertheilt ist und von einer dritten erzählenden Stimme (Tenor) eingeleitet und geschlossen wird. Zwar ndet dieselbe mit einem dreistimmigen betrachtenden Satze, er Chor genannt wird. Der dramatischen Entwickelung ehört dieser aber nicht an.

Indem wir uns der Betrachtung der musikalischen Ge- altung dieser „Caffee-Cantate" hingeben, finden wir die Recitative in streng declamatorischer Weise dem Wortlaut ›lgend, jedoch in einer Art von pathetischem Humor be- andelt, wie er gerade bei derartigen Werken am wir- ungsvollsten zu sein pflegt. Herr Schlendrian redet zu einer Tochter in einer pedantischen Wichtigkeit, als ob r in der ernsthaftesten Verhandlung begriffen wäre und Jungfer Lieschen antwortet ihm in demselben Tone. Für

die musikalische Malerei, welche Bach auch in den Recitativen so gern anzubringen pflegte, war hier das Feld nicht geeignet. Sie fehlt ganz. Aeußerlich sind diese Recitative völlig einfach gehalten, nur von dem Grundbaß und dem Klavier begleitet.

Der Schwerpunkt liegt auch hier in den Arien. Unter diesen zeichnen sich die beiden Arien des Herrn Schlendrian (Baß) durch feine Züge der Komik und durch den launigen, uns bei Bach sonst unbekannten Buffoton aus, in welchem sie geschrieben sind.

Die erste Arie (Nr. 2, d-dur 4/4) mit Begleitung des Quartetts bewegt sich in lebhafter, leicht faßlicher Melodie. Das mißmuthige Grollen und Brummen des ärgerlichen Vaters spricht sich in der, in den Violinen beginnenden und zwischen diesen und dem Baß wechselnden Sechszehntel-Figur aus. Alles entwickelt sich natürlich und in halb erzählender Art. Es ist, als ob der „brummende Zeitelbär" mit Perrücke und Zopf, den Stock mit großem, goldnem Knopfe in der Hand vor uns stünde, um uns den Aerger klar zu machen, den er an seiner Tochter erleben müsse.

Anders stellt er sich uns in der zweiten Arie (Nr. 6, e-moll 4/4) dar. Der Grundbaß begleitet allein und beginnt mit einem, dem Gesange fortwährend folgenden, einmal sogar in diesen übergehenden Motive, dessen eigentliche Gestaltung und immer neu hervortretende Wiederholung den Eigensinn des Mädchens und die nachdenklichen Ueberzeugungen des gequälten Vaters veranschaulicht. Die lebendige Komik der ersten Arie hat der grübelnden Klugheit Platz gemacht. Schlendrian überlegt

)o und wie er „den rechten Ort" treffen könne, um :inen Willen durchzusetzen. Der Gesang ist mehr decla- ıatorisch als melodisch gehalten und beginnt erst da flüs- ger zu werden, wo nach vielfachem Schwanken und Su-)en die Hoffnung Boden gewinnt, daß es ihm dennoch elingen werde, seine Tochter eines Besseren zu belehren. .ber auch unter den rollenden Passagen, in denen diese eberzeugung sich kund giebt, finden wir das grübelnde)auptmotiv in breiter Gestalt sich hervordrängen. Es ist ben nur eine Hoffnung, welche sich geltend macht und ẞigensinn bleibt Eigensinn.

Jungfer Lieschen ist natürlich ganz anderen Sinnes, ls der scheltende, brummige Vater. Sie hat ihren „Caffee" und stellt mit diesem eine im Ganzen in sich ufriedene Natur dar, die sich von ihrem Platze nicht ver- :ücken läßt. Ihre erste Arie (Nr. 4, h-moll $^3/_8$) ist ein ierlich melodisches Gesangsstück, welches durch die glän- jende und lebhafte Begleitung der Solo-Flöte mit der :eichen Fülle ihrer Triolen-Passagen zuerst in dem sehn- üchtigen Tone des Verlangens, dann (bei den Worten: „Coffe, Coffe muß ich haben") in dem der stolzen For- derung erklingt.

Jungfer Lieschen ist in jedem Falle ein hübsches Kind in den Jahren des Lebens und der Blüthe. Aber sie ist auch ein eigensinnig schalkhaftes Mädchen, in welchem der Gedanke an ihr Lieblingsgetränk zu einer Art von Cultus geworden ist, dem sie mit voller Seele anhängt. Freilich wurzelt dieser Cultus keineswegs in einem rohen Mate- rialismus, sondern in der feinen Poesie des duftigen ara- bischen Trankes, dessen Kraft so erregend auf die Sinne

wirkt und der zur Zeit Bach's noch dem Luxus wohlhabenderer Kreise angehörte.

Plötzlich ändert sich das Bild. Der Vater, der sonst kein anderes Mittel zu finden weiß, um ihren harten Sinn zu beugen, hat ihr einen Mann versprochen. Bis dahin hat er, wie es scheint, nichts davon wissen wollen, daß Lieschen sich verheirathen könnte.

Ein Mann freilich steht über dem Caffee, zumal, wenn sich damit die Aussicht verbindet, den letzteren in die Ehe wieder einschmuggeln zu können. Kaum hat also Herr Schlendrian der Jungfer Tochter diese angenehme Aussicht eröffnet, als sie ihre schmeichelndsten Töne hervorsucht, um den Vater bei diesem heilsamen Gedanken zu erhalten. Sanft und zärtlich, von den bittenden Gängen des obligaten Violoncell unterstützt, in dem Zauber einer von harmonischem Wohlklange schwellenden Melodie sucht sie in der Arie Nr. 8 (g-dur $^6/_8$) den Vater zu überzeugen, daß ein Mann sie allerdings den geliebten Trank vergessen machen könne. Sie sieht ihn vor sich stehen, den Mann, der sie in Begleitung des Caffee durch das Leben führen soll. Sie ist eine empfindsame Natur. Zärtlich schmachtende Seufzer schwellen ihre Brust und in reizender Koketterie umnebelt die schlaue Tochter die Gedanken des alten brummigen Schlendrian dermaßen, daß dieser die Arglist nicht gewahrt, mit der sie ihn zu umgarnen sucht.

Diese Arie, wiewohl etwas lang, ist eines der reizendsten Gesangsstücke, das man sich denken kann, von einer Süße der Empfindung und einer einfachen Klarheit, wie man solche schwer in größerer Vollendung finden möchte. Bach

tritt darin in einer ihm sonst völlig fremden Weise auf, welche nach mehr als einer Seite hin sich dem modernen Styl nähert und darum um so mehr unser Interesse in Anspruch nimmt.

Hiermit ist der Inhalt des lebendig anregenden Tonwerks erschöpft, in welchem wir ein sprechendes Characterbild aus der Zeit des Meisters erkennen.

Zum Abschluß desselben faßt er die Mittel sowohl des Gesanges als der Instrumente zusammen, welche er bisher zu verwenden Gelegenheit hatte. Dem dreistimmigen Gesange (Nr. 10, g-dur 4/4, Sopran, Tenor, Baß) treten Streich-Quartett und Flöte im Accompagnement hinzu. In melodischem Gange beginnend, steigert sich der Mittelsatz, ungeachtet der größesten Einfachheit in der Conception, doch zu einem höchst anmuthigen Spiel und Gewebe der Stimmen, in welchem sich der gesunde Ton eines volksthümlichen Humors nicht verkennen läßt.

So schließt diese „komische Cantate" in einer Weise, welche des wohlthuendsten Eindrucks gewiß sein kann. Sie giebt ein Zeugniß von der unbedingten Gewalt, die der große Meister auch außerhalb der ihm am meisten eigenthümlichen Sphäre über die musikalischen Gestaltungen ausübte, die in einer oder der anderen Art seinem elastischen Geist unterworfen wurden.

Weiter ausgeführt noch als die vorige ist

die Bauern-Cantate,

deren Worte wir wiederum, wie so vieles Andere, dem, wie es scheint, höchst fruchtbaren Geiste des Gelegenheitsdichters Picander verdanken.

Bereits oben ist auf diese Arbeit hingewiesen worden.

[illegible]

Ei, da braust es in den Ranzen,
Als wenn eitel Flöh' und Wanzen
Und ein tolles Wespenheer
Mit einander zänkisch wär!

Nr. 4. Recitativ.

Er. Der Herr ist gut, allein der Schößer,
Das ist ein Schwefelsmann,
Der wie ein Blitz
Ein neu Schock strafen kann,
Wenn man den Finger kaum in's Wasser steckt.

Nr. 5. Arie.

Ach, Herr Schößer, geht nicht gar zu schlimm
Mit uns armen Bauersleuten üm.
Schont nur unsrer Haut;
Freßt ihr gleich das Kraut,
Wie die Raupen bis zum kahlen Strunk,
Habt nur genung.

Nr. 6. Recitativ.

Sie. Es bleibt dabey,
Daß unser Herr der beste sey.
Er ist nicht besser abzumahlen,
Und auch mit keinem Hopfensack
Voll Batzen zu bezahlen.

Nr. 7. Arie.

Unser trefflicher
Lieber Cammerherr
Ist ein cumpabler Mann,
Den Niemand tadeln kann.

Nr. 8. Recitativ.

Er. Er hilft uns allen, alt und jung,
Und dir in's Ohr gesprochen,
Ist unser Dorf nicht gut genung
Letzt bei der Werbung durchgekrochen?

Sie. Ich weiß wohl noch ein besser Spiel,
Der Herr gilt bei der Steuer viel.

Nr. 9. Arie.

Sie. Das ist galant,
Es spricht Niemand
Von den caduken Schocken,

Niemand red't ein stummes Wort,
Knauthahn und Kospuden dort
Hat selber Werk am Rocken.

Nr. 10. Recitativ.

Er. Und unsre gnäd'ge Frau ist nicht ein prinkel stol
Und ist gleich unsereins ein arm und grobes Hol
So red't sie doch mit uns daher,
Als wenn sie unsres Gleichen wär.
Sie ist recht fromm, recht wirthlich und genau,
Und machte unserm gnäd'gen Herrn
Aus einer Fledermaus viel Thaler gern.

Nr. 11. Arie.

Fünfzig Thaler baares Geld
Trockner Weise zu verschmausen,
Ist ein Ding, das harte fällt,
Wenn sie uns die Haare zausen.
Doch was fort ist, das ist fort.
Kann man doch am andern Ort
Alles doppelt wieder sparen.
Laß die fünfzig Thaler fahren.

Nr. 12. Recitativ.

Sie. Im Ernst ein Wort!
Noch eh' ich dort an unsre Schenke
Und an den Tanz gedenke,
So sollst du erst, der Obrigkeit zu Ehren,
Ein neues Liedchen von mir hören.

Nr. 13. Arie.

Klein-Zschocher müsse
So zart und süße
Wie lauter Mandelkerne sein.
In unsere Gemeine
Zieh heute ganz alleine
Der Ueberfluß des Seegens ein.

Nr. 14. Recitativ.

Er. Das ist zu klug vor dich
Und nach der Städter Weise,
Wir Bauern singen nicht so leise,
Das Stücklein höre nur,
Das schicket sich vor mich.

Nr. 15. Arie.

Es nehme zehntausend Ducaten
Der Kammerherr alletag ein.
Er trink' ein gutes Gläschen Wein
Und laß es ihm bekommen sein.

Nr. 16. Recitativ.

Sie. Das klingt zu liederlich.
Es sind so hübsche Leute da,
Die würden ja
Von Herzen drüber lachen,
Nicht anders als wenn ich
Die alte Weise wollte machen.

Nr. 17. Arie.

Gieb Schöne
Viel Söhne
Von art'ger Gestalt,
Und zieh sie fein alt.
Das wünschet sich Zschocher
Und Knauthahn fein bald.

Nr. 18. Recitativ.

Er. Du hast wohl recht,
Das Stückchen klingt zu schlecht.
Ich muß mich also zwingen,
Was Städtisches zu singen.

Nr. 19. Arie.

Dein Wachsthum sei feste
Und lache vor Lust.
Deines Herzens Trefflichkeit
Hat dir selbst das Feld bereit't,
Auf dem du blühen mußt.

Nr. 20. Recitativ.

Sie. Und damit sei es auch genung.
Er. Nun müssen wir wohl einen Sprung
In unsrer Schenke wagen?
Sie. Das heißt, du willst nur das noch sagen:

Nr. 21. Arie.

Und daß ihrs alle wißt,
Es ist nunmehr die Frist
Zu trinken.

Wer durstig ist — mag winken.
Versagt's die rechte Hand,
So dreht euch unverwandt
Zu; Linken,
Wer Durstig ist
Mag trinken.

Nr. 22. Recitativ.

Er. Mein Schatz errathen!
Sie. Und weil wir nun
Dahier nichts mehr zu thun,
So wollen wir auch Schritt vor Schritt
In unsre alte Schenke waten!
Er. Ei, hol mich der und dieser,
Herr Ludwig und der Steu'r-Revisor
Muß heute mit.

Nr. 23. Chor.

Wir gehn nun, wo der Dudelsack
In unsrer Schenke brummt,
Und rufen dabei fröhlich aus:
Es lebe Dieskau und sein Haus.
Ihm sei bescheert,
Was er begehrt,
Und was er selbst sich wünschen mag!

Ueber die Entstehung dieser Cantate ist eine directe Nachricht nicht auf uns gekommen. Dennoch läßt sich dieselbe auf gewisse historische Thatsachen zurückführen.

Die Dörfer Kospuden, Knauthahn und Klein-Zschocher bei Leipzig waren Güter der angesehenen Familie von Dieskau.

Eine alte Chronik der Stadt Leipzig vom Jahre 1747*) meldet nur S. 230/31 Folgendes:

*) Historischer Nachlaß zu der Geschichte der Stadt Leipzig. Von M. H. E. Schwartz. 1747.

Der Erb=, Lehn= und Gerichtsherr dieser Güter, Carl
rich von Dieskau, geb. am 30. August 1706, Sr.
jestät in Polen und Churfürstl. Durchlaucht zu Sach=
Kammerherr, war seit 1733 Kreis=Einnehmer und
1734 Kreis=Hauptmann des Leipziger Kreises. Er
nählte sich 1735 mit Friederica Augusta Rudolphine,
von Ende, verwittweten von Bernstein. Beide be=
nten das Gut Kospuden bis 1740, „nachdem das
schaftliche Wohnhaus daselbst war repariret worden".
Jahre 1739 war sein Vater, der das Gut Klein=
jocher bewohnt hatte, gestorben. Dies Gut verblieb
den dazu gehörigen Ortschaften dessen Wittwe, wäh=
d Kospuden in das Eigenthum des Kammerherrn von
eskau überging. „Von allen Unterthanen wurden sie
t Freuden und Liebe als ihr Oberhaupt, Vater und
erherr bewillkommnet, haben auch keinen derselben in
er Hoffnung fallen lassen." Zu Ostern des Jahres
12 starb die Mutter und nun kamen auch die, bisher
vorbehalten gewesenen Dörfer Klein=Zschocher und
authahn in seinen Besitz. Nach damaliger Sitte mußte
1 von den Unterthanen gehuldigt werden. Dies wurde
muthlich der Trauer um der Frau von Dieskau wil=
bis zum 30. August desselben Jahres, dem 37. Ge=
rtstage des Kammerherrn, verschoben. Dieser Tag
lte besonders festlich begangen werden. Es waren
oße Feierlichkeiten, insbesondere ein Feuerwerk vorbe=
itet, welches der neue Gutsherr abbrennen ließ, „wie
an nie zuvor gesehen".

Es ist klar, daß die vorliegende Cantate „dieser
neuen Obrigkeit" am Tage der Huldigung gewidmet

war, und daß die Zeit ihres Entstehens daher in das Jahr 1742 zu setzen ist. Der Text findet sich im fünften Theile der 1751 gedruckten Gedichte Picanders.

Daß die Worte irgend eine poetische oder sonst tiefere Bedeutung hätten oder gar eine nur annähernd dramatische Idee entwickelten, wird mit Recht nicht behauptet werden können. Ein Zwiegespräch, welches mit der neuen Obrigkeit beginnt und von „einem bischen Dahler" in ziemlich gezwungener Weise auf den Gutsherrn und dessen Frau zurückkommt, deren durch die Chroniken bestätigte Güte und Leutseligkeit rühmt, als captatio benevolentiae einige Ausfälle auf den Schößer, das ergebene Werkzeug des hochgestellten Kreis-Einnehmers, einschließt, auf die günstige Mitwirkung des letzteren bei der damals vielfach gefürchteten Soldaten-Aushebung*) anspielt, die Namen der Güter Kospuden, Knauthayn und Klein-Zschocher öfters hören läßt, und mit dem Gange in's Wirthshaus schließt, das war die ganze Idee zur Inscenesetzung des Liederspiels, dessen wesentlicherer Theil, die Musik, in höchst anmuthiger und leichter Form vor uns hintritt und dessen Darstellung vielleicht in Costüm mit den geringst möglichen Mitteln zu erreichen gewesen ist.

Den Anfang bildet eine Simphonie (a-dur 3/4) für

---

*) Die obige Chronik erzählt: Noch im selben Jahre 1742 wurde Se. Excellenz zu der am 31. May und 31. August angestellten doppelten Auslosung der ganzen Mannschaft im Leipziger Kreise als Commissarius ernannt und mußten dieselbe in dem Amthause zu Leipzig reguliren.

line, Bratsche und Baß, welche mit einem Bauern-
lzer im Presto beginnt, um nach wenigen Tacten in
Zweitritt (²/₄) überzugehen. Wir befinden uns offen-
auf dem Dorfplatze vor der Schenke zu Klein-Zscho-
:, dem Orte, der der neuen Obrigkeit zu huldigen
te. Die Klänge des einfach ländlichen Orchesters tö-
lockend herüber. Weithin schattende Linden breiten
dunkle Dach ihrer blühenden Zweige daher. Es ist
Festtag für das Dorf. Der neue Gutsherr hat heute
Gut übernommen. Er hat die Erlaubniß zur Tanz-
ısik gegeben, und ein großes Fest mit Feuerwerk steht
Aussicht. Nach und nach sammeln sich die Dorfbe-
hner, um zu plaudern und je nach dem Alter und der
ranlassung zum Tanze oder zum Trunke oder zu bei-
n in die Schenke zu treten. Ein Bauer und eine
uerin kommen herbei. Sie setzen sich im Schatten
r alten Linden nieder. Eine Art von Pastorale-An-
ate (⁶/₈) führt sie bei uns ein. Ihr Gespräch wird
ld wieder durch die fröhlichen Klänge eines Tanzes (⁴/₄)
terbrochen, bis zwei gewichtige Bauern langsam (adagio,
moll ³/₄) in ernstem Gespräch, hie und da den Kopf
üttelnd der Schenke zu vorüberziehen, wo sie sich seit-
vom Tanze niederlassen, um von dem neuen Guts-
rrn, und von seinem Einfluß auf das Dorf zu plau-
rn und Hoffnungen und Besorgnisse auszutauschen (²/₄
legro, a-moll). Von Neuem ertönt der Walzer. In
e Melodie eines lustigen Volksliedes einfallend, ladet
die Angekommenen zum Tanze ein und übertönt die
eden der Alten. So schließt die einleitende Simphonie.
Das Bauern-Paar ist unter der Linde sitzen geblie-

ben. Der neue Gutsherr hat gutes Bier ausschenken lassen und durch die ertheilte Tanzmusik für sein Ansehen in der Gemeinde offenbar einen sehr glücklichen Griff gethan. In einfachem Volkston beginnen beide, ihrer Anerkennung über die neue Obrigkeit Ausdruck zu geben (Nr. 1. Duett a-dur 4/4.) Die Instrumente umspielen mit leichten Gewinden den melodischen Doppelgesang, in dem keine fremde Modulation, kein kunstvolles Stimmen-Gewebe bemerkbar wird, und in welchem sich in ausgeprägter Weise der einfache Sinn der Landleute abspiegelt, die vor uns stehen. Das Duo geht bald in ein Recitativ über, durch dessen schäkernde Reden die Instrumente den alten norddeutschen Tanz anklingen lassen, welcher als der zweite Theil des sogenannten Kehraus („Und als der Großvater die Großmutter nahm") bekannt ist. Gegen den Schluß hin verfällt der Bauer in eine zärtliche Stimmung, die sich auch der Bäuerin mittheilt. Denn ihre Arie (Nr. 3. a-dur 3/4) bestätigt „wie schön ein bischen Dahlen schmeckt". Wenn des ehrlichen Picander Text nur nicht gar so albern wäre! An sich würde man dies so einfach behandelte und doch so reizend entwickelte Volkslied für ein Muster feiner und gefühlvoller Empfindung betrachten können.

Aber die Zierlichkeit der Gefühls-Aeußerungen des bäuerlichen Liebhabers hat sich bei dem Gedanken an den „Schwefelsmann, den Schößer" in Folge der sich an dessen Functionen knüpfenden materiellen Betrachtungen gar bald verloren. Der Gutsherr, der churfürstliche Kreis-Einnehmer ist gut. Aber sein Untergebener! — — In einer canonisch beginnenden, ungeachtet der

ontrapunktischen Behandlung einfach gehaltenen Satze Nr. 5. d-dur $^3/_4$) wendet er sich bittend an diesen, mit ihm und den armen Bauersleuten nicht gar so schlimm umzugehen.

Auch die Bäuerin hat den zärtlichen Standpunkt schnell verwunden. In einer Arie (Nr. 7. h-moll $^3/_4$), deren Thema von den Instrumenten in reizender Weise begleitet und variirt ist, ohne daß dadurch der einfache Character des liedmäßigen Gesanges verändert würde, besingt sie im Gegensatz zu dem Schößer den Kammerherrn und dessen gute Eigenschaften, und setzt dies weiterhin noch in einer lebhaft gesteigerten Weise (Nr. 9. g-dur $^3/_4$) fort, deren Gesang von den drei begleitenden Instrumenten in glänzenderen Figuren gehoben wird.

So gelangen Beide auf die allernatürlichste Art auch „auf die gnädige Frau" und deren Wirthlichkeit. In diese Betrachtungen fällt eine Arie (Nr. 11. b-dur $^3/_4$) ein, deren melodischer, kräftig rhythmisirter Gesang weit ab von den sonstigen Schöpfungen unseres Meisters recht eigentlich dem Opernstyle angehört, ein in seiner Kürze und Gedrungenheit in sich vollendeter Satz, wie wenige ihrer zu finden sein werden. Leider wird es schwer, dem Text ein deutliches Verständniß abzugewinnen. Muthmaßlich hat sich der Dichter hier auf besondere, in den Personen beruhende Verhältnisse bezogen, deren Verfolgung und Erkenntniß für uns dunkel bleiben wird.

Auch die Worte der folgenden Sopran-Arie (Nr. 13. a-dur $^3/_8$) leiden an der allgemeinen Flachheit der Dichtung. Der melodisch weiche und anmuthige Character der Musik trägt darüber fort. Die Arie ist mit größerem

Aufwande der Instrumente behandelt, als die bisherigen Nummern. Es treten in ihr zum ersten Male zwei Violinen auf und es ist eine concertirende Flöte angewendet, deren Figuren sich wie ein reicher Kranz blühender Blumen in die Singstimme einflechten, während der Gesang die Einfachheit der ursprünglichen Darstellung nicht verläßt.

Einen prächtigen Gegensatz hiezu bildet das lebendig sich aufschwingende Volkslied (Nr. 15. g-dur 6/8). Hier treten zwar die Violinen wieder unisono auf; dagegen bringt ein Horn glänzendere Farben in dies Tonstück, das uns mit seinem heiteren kräftigen Humor wie ein Bild aus dem Pinsel Teniers anlacht.

In der Arie Nr. 17. findet sich eine Anspielung darauf, daß die gnädige Frau von Dieskau bis dahin nur vier Töchter, aber keine Söhne aufzuweisen hatte.

„Gieb Schöne
viel Söhne
von artger Gestalt."

Nun will der Bauer städtisch singen, damit „die hübschen Leute, die da zuhören", nicht über die einfache Volksweise „die so liederlich klingt" lachen. Bach hat hiezu (Nr. 19. a-dur 3/4), wie bereits erwähnt, die Arie des Pan aus dessen Streit mit Phöbus gewählt. Was dort als Muster alles dessen hingestellt ist, das der Sänger für den Wald und die Nymphen in einer, dem wahren Kunstgesang untergeordneten Weise vorzutragen vermag, das ist hier für den Bauer, dem der feinere Verstand für die Höhen und Tiefen der Kunst abgeht, die erwünschte Vollkommenheit einer zwar städtischen aber doch leicht zugänglichen und — da er, wie wir gesehen ha-

ben, ein lustiger Gesell ist, — humoristischen Musik. Somit ist für die Anwendung desselben Gesangsstücks für die in ihren Grundtendenzen so weit auseinander gehenden Cantaten ein inneres Motiv wohl zu finden. Ob Bach mit der Verwendung dieser Arie an dieser Stelle weiter gehende Ideen gehabt, wollen wir nicht untersuchen. Daß er, der ja, wie wir in den Cantaten und Messen gesehen haben, oft einzelne Theile schon vorhandener Werke anderweit anzuwenden liebte, dies auch hier gethan hat, kann auch wohl in dem Wunsche begründet gewesen sein, die Arbeit schnell und leicht zu Ende zu führen. Man kann ihm bei der vorliegenden Veranlassung, die ja eben nur eine gelegentliche war, am wenigsten einen Vorwurf daraus machen. Daß die Arie an sich in den Rahmen des vorliegenden Stoffes paßt und zu dem liedermäßigen Grundtone der übrigen Musik einen sehr geeigneten Gegensatz bildet, wird nicht in Abrede gestellt werden können. In einem kurzen canonisch behandelten Satze des Sopran (Nr. 21. h-moll $^{4}/_{4}$), welcher zu dem zweistimmigen Schlußchor (Sopran und Baß) überleitet, wird diese „städtische Weise“ zu singen wieder abgelegt. Der Volkston mit seinem melodisch-rhythmischen Grundcharacter steht wieder oben an und streift in dem letzten Satze jede Andeutung an den gelehrten und polyphonen Styl vollständig ab. Die Lustigkeit des bäuerlichen Paars, das die Bierkanne blinken sieht und den „Dudel—Dudel—Dudelsack“ brummen hört, ergeht sich in ungezwungener freudiger Weise nnd schließt das interessante Werkchen in dem ächten Character des ländlichen Humors ab.

Keine Arbeit des alten Meisters ist der so eben besprochenen ähnlich. Nur aus der durchgreifenden Einheit des Styls, der Sicherheit in der Zeichnung der darstellenden Gestalten und der contrapunktischen Meisterschaft in den einzelnen hiezu geeigneten Sätzen läßt sich erkennen, daß der große Kirchen-Componist an diesen harmlos spielenden Scherz die Lichtblicke seines Genius verwendet hat. Aber Bach bewegt sich auf diesem, selbst von seinen weltlichen Cantaten so abweichenden Felde mit einer Ueberlegenheit, welche, wie sehr wir auch gewohnt waren, diese überall anzuerkennen, stets von Neuem zur Bewunderung anregt.

Wir glauben, daß in den vorstehenden Auseinandersetzungen das Wesentliche dessen gesagt sein wird, was erforderlich war, um unseren Lesern eine Anschauung von den weltlichen und Gelegenheits-Cantaten Bachs zu gewähren. Bis dahin wenig bekannt, wird der Einblick in dieselben dazu beitragen, seine große Vielseitigkeit, zugleich aber auch die humoristische Anschauungsweise erkennen zu lassen, die ihm, wo sie am Orte war, nicht fehlte.

Hier finden wir in den Tönen der ihm eigensten Kunst Gebilde den „angenehmen Witz" dargestellt, den die auf seinen Tod gedichtete Trauer-Ode (Anhang II.) an ihm rühmt, und den wir, ohne die Betrachtung der weltlichen Cantaten nur aus dem feinen Lächeln seines auf der Thomas-Schule vorhandenen Original-Bildes hätten ahnen können.

Daß Bach diese weltlichen Cantaten zum großen Theil auf Bestellung geschrieben und dafür Honorar empfangen

habe, kann nicht zweifelhaft sein. Leider läßt sich in Hinsicht auf den letzten Punkt nirgends Näheres auffinden. Wir bedauern dies deshalb, weil uns dadurch ein Mittel der Beurtheilung darüber entzogen ist, wie hoch die Mitwelt derartige Schöpfungen des Meisters geschätzt habe.

K.

Die Orgel-Werke.

Wir haben seiner Zeit der weithin überragenden Meisterschaft gedacht, welche sich Bach auf der Orgel, dem vollkommensten, großartigsten aller bekannten Instrumente angeeignet hatte.

Bach hat für die Orgel zahlreiche Tonstücke componirt, welche an sich nicht minder wie alle seine übrigen Tonwerke von uns den Zoll der höchsten Bewunderung in Anspruch nehmen, welche aber noch das ganz besondere Interesse erregen, daß sie eben für dasjenige Instrument gesetzt waren, welches er mehr als irgend ein anderes das seine nennen konnte.

Wie Bach in seinem langen, von kirchlichem Geiste erfüllten Leben die Orgel in verschiedener Weise anzuwenden gehabt hat, so spricht sich dies auch in seinen derartigen Compositionen aus.

Er hatte sie zunächst, so lange er als Organist zu fungiren hatte, in kirchlichem Sinne zu behandeln.

Die Kirche erforderte das Praeludium zum Eingange und zur Einleitung, und das Nachspiel am Ende des Gottesdienstes. Sie erforderte ferner die Praeludien zu den einzelnen Theilen der lutherischen Messe, und für die

in nicht geringer Zahl gesungenen Kirchenlieder die Begleitung des Gemeinde-Gesanges, endlich das Accompagnement der Kirchenmusiken.

Wenn jene heiligen Töne durch die Luft zu zittern begannen, in leise anschwellenden Harmonien sich zu glänzenden Accorden und weichen Tongängen vereinigten, wenn durch diese zuerst wie durch einen Schleier, dann immer mächtiger die Melodie des Kirchenliedes hindurchtönte, von der schöpferischen Kunst eines belebenden Meisters zu neuen Formen und Klängen erhoben — mußte dies nicht bei der andächtig harrenden Gemeinde jene fromme ernste Stimmung erwecken, in welche hinein fruchtbringend das Wort Gottes mit seinem reichen Segen fallen konnte? Wenn aber dies Wort gesprochen, der heilige Dienst beendet war und zum letzten Male die Orgel tönte, in leise verhallendem Gesange noch einmal die Weise des Hauptliedes vorüberführte, um den aus dem Gotteshause scheidenden frommen Christen den letzten Gruß der heiligen Handlung nachzusenden, dann mußte der Künstler vor dem erhabenen Instrumente so recht eigentlich von dem Gefühl der Weihe durchdrungen, von den frommen Melodien erfüllt, von reichen Gedanken belebt, zugleich aber auch in vollem Maße Herr sein der Kunst, durch welche er bis in das Tiefste der Seele hinein anregend, erhebend, heiligend wirken sollte. So war das Orgelspiel des Organisten Sebastian Bach und so finden wir seinen von ächt kirchlicher, christlicher Gesinnung erfüllten Geist in den Orgelcompositionen wieder, welche er zu dem Gebrauch in der Kirche oder mindestens aus den unmittelbaren Anschauungen derselben heraus niedergeschrieben hatte.

Diesem Theile der Orgelkunst J. S. Bachs gehören im Wesentlichen, wenn auch nicht durchweg die Bearbeitungen von Chorälen und Choral-Vorspielen an, welche der Meister uns in so reicher Zahl hinterlassen hat.

Wir nennen als solche zuerst:

1. das gelegentlich der in Cöthen gefertigten Arbeiten bereits erwähnte Orgelbüchlein mit 45 Choralbearbeitungen,
2. eine kleine Choral-Sammlung mit beziffertem Baß.*)
3. 20 Bearbeitungen über Melodien der Katechismus-Gesänge (vor 1739 entstanden), welche mit einigen anderen Orgelsachen zusammen von Bach in dem 3. Theil der Clavierübung, welcher folgenden Titel führt, herausgegeben sind;

„Dritter Theil der Clavier Uebung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und anderen Gesängen vor die Orgel.
Denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeiten zur Gemüths Ergötzung
verfertigt von
Johann Sebastian Bach
Königl. Pohlnisch. und Churfürstl. Sächs. Hoff-Compositeur, Kapellmeister und directore Chori musici in Leipzig.
Im Verlag des Autoris.“

Der Inhalt ist, mit Ausschluß von 4 Duetten für Clavier, nur für die Orgel berechnet, nämlich:

1. Praeludium pro Organo pleno. es-dur allabr.

*) Hilgenfeld S. 136.

2. Kyrie. Gott Vater in Ewigkeit, Canto fermo im Soprano à 2 Clav. et Ped. es-dur allabreve.
3. Christe, Aller Welt Trost. Canto fermo im Tenor à 2 Claviere et Pedal. es-dur allabreve.
4. Kyrie, Gott, heiliger Geist, à 5. Canto fermo in Basso cum Organo pleno. es-dur allabreve.
5. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, alio modo manualiter. c-dur $^{3}/_{7}$.
6. Christe, Aller Welt Trost. c-dur $^{6}/_{8}$.
7. Kyrie, Gott heiliger Geist. e-moll $^{9}/_{8}$.
8. Allein Gott in der Höh' sei Ehr', à 3. Canto fermo im Alt. f-dur $^{3}/_{4}$.
9. Allein Gott in der Höh' sei Ehr', à 2 Clav. et Pedal. g-dur $^{6}/_{8}$.
10. Diefs sind die heiligen zehen Gebot, Canto fermo in Canone, à 2 Clav. et Pedal. g-dur $^{6}/_{4}$.
11. Fugette super: Diefs sind die heiligen zehn Gebot, manualiter. g-dur $^{12}/_{8}$.
12. Wir glauben all' an einen Gott, in Organo Pleno con Pedal. d-moll $^{2}/_{4}$.
13. Fugette super: Wir glauben all' an einen Gott, manualiter. e-moll $^{4}/_{4}$.
14. Vater unser im Himmelreich, à 2 Clav. et Pedal, Canto fermo in canone. e-moll $^{3}/_{4}$.
15. Vater unser im Himmelreich, alio modo manualiter. d-moll $^{6}/_{8}$.
16. Christ unser Herr zum Jordan kam, à 2 Clav. et Pedal, Canto fermo in Pedal. c-moll $^{4}/_{4}$.
17. Christ unser Herr zum Jordan kam, alio modo manualiter. a-moll $^{3}/_{4}$.

18. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir, à 6. in Organo pleno con Pedal doppio. e-moll allabreve.
19. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir, à 4. alio modo manualiter. h-moll $^3/_4$.
20. Jesus Christus unser Heiland der von uns den Zorn Gottes wand, à 2 Clav. Canto fermo in Pedal. a-moll $^3/_4$.
21. Fuga super: Jesus Christus unser Heiland, à 4 manualiter. f-moll $^4/_4$.
22. Fuga à 5 voci con pedale pro Organo pleno. es-dur $^4/_2$.

In Mizler's Musik. Bibliothek, Bd. 2, Th. 1, S. 156 vom Jahre 1743 findet sich über dies Werk folgende Bekanntmachung:

„Hier hat auch der Hr. Capellmeister Bach herausgegeben: Dritter Theil der Klavier-Uebung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Katechismus- und andern Gesänge vor die Orgel 2c. 2c.

Das Werk bestehet aus 77 Kupfertafeln in Folio, welche sehr sauber gestochen und reinlich auf gutes starkes Papier abgedruckt sind. Der Preis ist 3 Thaler. Der Herr Verfasser hat hiemit ein neues Exempel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen Anderen vortrefflich geübet und glücklich sei. Niemand wird es ihm hierin zuvorthun und gar Wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräftige Widerlegung derer, die sich unterstanden, des Herrn Hof-Compositeurs Composition zu critisiren."

Aus dem Titel, welchen Bach diesem Werke vorangesetzt hatte, ersieht man und dies wird durch das erste

und das letzte Stück bestätigt, daß der eigentliche Zweck dieser Choral-Bearbeitungen ein kirchlicher nicht gewesen ist. Gleichwohl fallen dieselben in die Kategorie derjenigen Orgelstücke, welche, wenn nicht als Präludien zu dem Gesange der betreffenden Kirchenlieder, doch als Eingangs- und Ausgangs-Musiken für den Gottesdienst verwendbar und auf dem Boden desselben emporgewachsen waren.

Es ist zugleich von hohem Interesse, bei dieser Gelegenheit zu beobachten, wie Bach sich in diesen Katechismus-Gesängen, da wo er es seinem Zweck und dem Ausdruck entsprechend gefunden hat, der alten Kirchentonarten zu bedienen wußte. So ist der Choral:

Kyrie, Gott, heiliger Geist (Nr. 4) phrygisch,

Dies sind die heiligen zehn Gebot myxolydisch,

die Fuge über diesen Gesang gleichfalls myxolydisch,

Jesus Christus dorisch, in e-dur versetzt, behandelt.

Wenn man diesen alten Tonarten* in der von unserem großen Meister beobachteten Weise in Kirchenliedern begegnet, so erstaunt man in der That über die Kraft, Würde und Hoheit des Eindrucks, den sie hervorbringen, während die strenge Beobachtung derselben leicht den Ausdruck des Unbeholfenen, Leeren, Unfaßlichen verursacht.

Wir haben schon bei früherer Gelegenheit auf das große Verdienst hingewiesen, welches Bach sich durch diese vollkommene Art der harmonischen Behandlung der Kirchentonarten erworben hat.*)

---

*) Den inneren Character der alten Kirchentonarten geben Printz und Buttstett wie folgt an:

Die ionische Tonart — lustig und munter.

Die dorische — temperirt und andächtig.

4. 6 Choräle von verschiedener Art, auf einer Orgel mit 2 Klavieren und Pedal vorzuspielen, verfertiget von Johann Sebastian Bach, Königl. Pohln. und Churf. Sächs. Hoff-Compositeur, Capellen und Direct. Chor. Mus. Lips. In Verlegung Georg Schüblers zu Zella im Thüringer Wald", (aus der Mitte der 40er Jahre).

5. An größeren Choral-Vorspielen:
   1. Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ, für 2 Claviere und Pedal. b-dur 4/4.
   2. Ach Gott und Herr, mit Pedal. c-dur 4/4.
   3. Allein Gott in der Höh' sei Ehr', in 7 Bearbeitungen, nämlich:

      manualiter, g-dur 3/4.
      Desgl. g-dur 12/8.
      Trio für 2 Claviere und Pedal. a-dur 4/4.
      " für 2 Claviere und Pedal. g-dur 3/4. Canto fermo im Tenor.
      " für 2 Claviere und Pedal. a-dur 4/4. Canto fermo im Sopran.
      Fughetta manualiter. a-dur 4/4.
      Fuga manualiter. g-dur 3/2.
      Hierzu noch 3 Varianten.

Die phrygische — sehr traurig.
Die lydische — hart unfreundlich drohend.
Die myxolydische — lustig, etwas gemäßigt.
Die äolische — gemäßigt, zärtlich, etwas traurig lieblich.
Die hypodorische — einfältig, demüthig, traurig.
Die hypophrygische — kläglich, weinerlich.
S. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes. Th. II., S. 51.

4. An Wasserflüssen Babylon, in zwei Bearbeitungen, nämlich:
   à 5 voci. 2 Clav. e Pedale doppio. g-dur 3/4.
   à 4 voci. 2 Claviere und Pedal. g-dur 3/4 mit einer Variante.
5. Auf meinen lieben Gott oder: Wo soll ich fliehen hin, zu 2 Clav. und Pedal. e-moll 4/4.
6. Christ, der du bist der helle Tag, in 6 Partiten. f-dur 4/4.
7. Christ lag in Todesbanden, zweimal, nämlich: zu 2 Claviere und Pedal. e-moll 4/4 und Fantasia manualiter. a-moll 3/8. Canto fermo im Alt mit einer Variante.
8. Fuga sopra: Durch Adams Fall ist ganz verderbt, mit Pedal. d-moll allabreve.
9. Eine feste Burg ist unser Gott, zu 2 Claviere und Pedal. d-dur 4/4.
   Hierzu noch ein Trio über diesen Choral.
10. Es ist gewißlich an der Zeit oder: Nun freut euch, lieben Christen g'mein, zu 2 Claviere und Pedal. g-dur 4/4. Canto fermo im Tenor mit einer Variante.
11. Gelobet seist du, Jesu Christ, mit Pedal. g-dur 4/4.
12. Gott der Vater wohn' uns bei, mit Pedal. d-dur 4/4 mit einer Variante.
13. Gottes Sohn ist kommen, mit Pedal. g-dur 3/4.
14. Herr Gott, dich loben wir, à 5 voci mit Pedal. e-dur allabreve.
15. Trio super: Herr Jesu Christ, dich zu uns

wend', für 2 Claviere und Pedal. g-dur $^{3}/_{4}$. Mit zwei Varianten.

16. Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt, mit Pedal. a-moll allabreve.
17. Fantasia sopra: Jesu meine Freude, manualiter. e-moll $^{4}/_{4}$ mit einer Variante.
18. Jesus Christus, unser Heiland, dreimal, nämlich:
    mit Pedal (sub communione). e-moll $^{4}/_{4}$.
    Alio modo mit Pedal. e-moll $^{12}/_{8}$.
    Fuga à 4 voci, manualiter. f-moll $^{4}/_{4}$ mit einer Variante.
19. Fughetta super: Auf dich hab' ich gehofft, Herr, manualiter. a-dur $^{12}/_{8}$.
20. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, in Organo pleno. a-dur $^{12}/_{8}$. Canto fermo im Pedal mit einer Variante.
21. Komm heiliger Geist, Herre Gott, zwei mal, nämlich:
    Fantasia in Organo pleno con Pedale. f-dur $^{4}/_{4}$, und
    Alio modo à 2 Claviere con Pedale. g-dur $^{3}/_{4}$ mit zwei Varianten.
22. Kommst du nun, Jesus, vom Himmel herunter, für 2 Claviere und Pedal. g-dur $^{3}/_{4}$.
23. Christe, aller Welt Trost, für 2 Claviere und Pedal. a-moll allabreve. Canto fermo im Tenor.
24. Fuga sopra: Magnificat, mit Pedal. f-dur allabreve.

25. Meine Seele erhebet den Herrn, für 2 Claviere und Pedal. d-moll $^6/_8$.

26. Nun danket Alle Gott, für 2 Claviere und Pedal. g-dur $^4/_4$. Canto fermo im Sopran.

27. Nun komm, der Heyden Heyland, dreimal, und zwar:

    für 2 Claviere und Pedal. g-moll $^4/_4$.

    Trio mit Pedal. g-moll $^4/_4$.

    In Organo pleno. g-moll allabreve. Canto fermo im Pedal mit 3 Varianten.

28. O Gott, du frommer Gott, 9 Partiten. c-moll $^4/_4$.

29. O Lamm Gottes, unschuldig, mit Pedal. a-dur $^3/_2$ mit einer Variante.

30. Schmücke dich, o liebe Seele, 2 Claviere und Pedal. es-dur $^3/_4$.

31. Sei gegrüßet, Jesu gütig, mit 11 Variationen. g-moll $^3/_4$.

32. Valet will ich dir geben, zweimal, und zwar:

    mit Pedal. b-dur $^4/_4$.

    Mit Pedal. d-dur $^{24}/_{16}$. Der Choral im Pedal mit einer Variante.

33. Vom Himmel hoch, da komm' ich her, zweimal:

    Fughetta, manualiter. c-dur $^1/_4$.

    Fuga con Pedale. c-dur $^4/_4$.

34. Von Gott will ich nicht lassen, mit Pedal. f-moll $^4/_4$. Canto fermo im Pedal. Mit einer Variante.

35. Wachet auf, ruft uns die Stimme, für 2

Claviere und Pedal. es-dur 4/4. Canto fermo im Tenor.

36. Wenn wir in höchsten Nöthen sein, für 2 Claviere und Pedal. e-moll 4/4.

37. Wer nur den lieben Gott läßt walten, mit Pedal. c-moll 4/4.

38. Wir glauben All' an einen Gott, Schöpfer, zweimal:

In organo pleno, mit Pedal. a-moll 3/4.

Fughetta, manualiter. e-moll 4/4.

39. Wir glauben All' an einen Gott, Vater, à 5 voci. 2 Clav. con Pedale doppio. f-dur 4/4.

Im Ganzen ergeben sich hieraus, einschließlich der 20 Choral-Bearbeitungen aus dem 3. Theile der Clavier-Uebungen, an größeren und kunstreichen Choral-Vorspielen nicht weniger als 98.

Hierzu treten ferner die fünf Bearbeitungen über den Choral: „Vom Himmel hoch, da komm ich her."

Die kunstvolle Behandlung dieses Chorals, welche in dem dritten Satze die Hauptmelodie viermal neben und in einander verschlungen zeigt, war, wie seiner Zeit berichtet werden wird, zum Geschenke für die von Mizler gestiftete Musikalische Gesellschaft bestimmt.

Diese Variationen wurden zu Bachs Lebzeiten unter dem Titel:

Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her". Für die Orgel mit 2 Clavieren und Pedal. Nürnberg bei Balthasar Schmidt, gedruckt.

Außer diesen zahlreichen Choral-Vorspielen und Bearbeitungen mag noch Manches von Bach geschaffen worden sein, was seitdem verloren gegangen ist. Das Vorhandene aber reicht hin, um von der großen Schöpfungsgabe und der erhabenen Auffassung Zeugniß abzulegen, in welcher der große Meister diesen Theil seiner Thätigkeit behandelt hat, zumal auch, wie er bemüht war, seinen Geist und seine kirchliche Kunst auf seine Schüler, vor Allem aber auf seine Söhne zu verpflanzen.

Abgesehen von diesen zu kirchlichen Zwecken bestimmten oder diesen sich annähernden Orgelstücken hat Bach eine Anzahl von solchen, für den concertmäßigen Vortrag berechnet, geschrieben.

Hierher sind zunächst zu rechnen:

a. die Bd. I. S. 146 bezeichneten 6 Sonaten oder Trios für 2 Claviere mit obligatem Pedal, welche, wie dort erwähnt, als Uebungsstücke für Friedemann Bach componirt waren.

Ferner gehören hierher:

b. zwei Sonaten oder Trios in d-moll und in es-dur.

c. zwei dergleichen in a-dur und g-moll.

d. drei Concerte für die Orgel in c-dur, a-moll und d-moll für zwei Manuale und Pedal.

e. Sechs kleine Orgel-Phantasien.

f. Pastorale in 4 Sätzen (f-dur, c-dur, c-dur und f-dur).

g. Passacaglia, für 2 Claviere und Pedal geschrieben, c-moll 3/4, unstreitig eines der großartigsten und vollendetsten Tonwerke für die Orgel, welches je geschrieben worden ist. Dieselbe besteht aus con-

trapunktischen Variationen, die in immer reicherem Aufbau über einen sich fortwährend wiederholenden, mitunter gleichfalls variirten Baß gesetzt sind, dessen Thema nachher auch in die Fuge übergeht.

h. Canzone in d-moll, ein ernst sinniges Gedicht, in welchem eine wehmüthige Schwärmerei wiederklingt, wie wir ihr bei Bach selten begegnen, und dessen eigenthümliche, in der zweiten Hälfte in $^3/_2$ abweichende Form die Dichtart der altitalienischen Canzonen darstellt.

Ferner

i. eine große Anzahl von Präludien und Fugen, wie solche in der Haupt-Zusammenstellung der Werke Bachs (im Anhang dieses Werks sub V. B. Nr. 16.) speciell verzeichnet sind.

k. Ein Trio in d-moll für zwei Claviere und Pedal.

l. Zwei Phantasien, nämlich in g-dur $^{12}/_8$ mit dem herrlichen fünfstimmigen Grave und in c-moll $^4/_4$.

m. Thema Albinonium elaboratum per Ioannem Sebastianum Bach und Fuga supra thema Albinoni. a-dur und h-moll $^4/_4$.

n. Concerto di Signore Vivaldi, accommodato per l'Organo à 2 Claviere e Pedale. g-dur $^2/_4$.

o. Concert für die Orgel mit 2 Claviere und Pedal g-dur $^4/_4$.

Noch Forkel (S. 59) hatte geglaubt, daß die Zahl der großen Präludien und Fugen mit obligatem Pedal, deren Anzahl sich damals nicht genau bestimmen ließ, ein Dutzend nicht übersteigen werde. Wenn nach obiger Zusammenstellung bereits eine so sehr viel größere Zahl der

artiger Tonstücke bekannt ist, so ergiebt sich daraus, wie zur Zeit Forkels jene Arbeiten verzettelt und zerstreut gewesen sein mögen, so wie, daß selbst Bachs Söhne, von denen er ja den eigentlichen Kern seiner Lebensskizze erhalten hat, eine einigermaßen zutreffende Uebersicht dessen, was ihr Vater in dieser Richtung geschaffen hatte, nicht gehabt haben.

In jedem Falle würde es eine eben so unfruchtbare, als schwierige Aufgabe sein, auf das einzelne jener zahlreichen, von der reichsten Ideenfülle übersprudelnden Compositionen edelsten Styls einzugehen. Wohl haben Wenige wie Bach das große Instrument in der ihm gebührenden Weise zu behandeln gewußt, aber Niemand hat wie er für dasselbe in einer Vollendung geschrieben, welche neben dem besonderen Festhalten des erhabenen und heiligen Grundcharacters dessen Ausdrucksfähigkeit und Schönheit so vollständig zur Geltung brachte. Freilich gehört zu dem Vortrage der Orgelwerke Bachs außer jener eminenten technischen Fertigkeit, welche der große Tonsetzer als selbstverständlich voraussetzte, noch die besondere Kenntniß der Registrirkunst, durch die er selbst, wie wir seiner Zeit gesehen haben, so außerordentliche Wirkungen hervorzubringen verstand.

L.

Die Clavier- und übrigen Instrumental-Compositionen.

Wie nach allen Richtungen seiner Kunst hin, so war Bachs Thätigkeit auch in Bezug auf die Clavier- und Instrumental-Composition von dem seltensten Reichthum. Hier, wo Inhalt und Form eine völlige Freiheit der Bewegung gestatteten, wo Alles ihn fern ab von dem Character des kirchlichen Styls in die Zauberkreise der weltlichen Phantasie überleitete, die er mit dem Behagen unbeschränkten Empfindens durchschritt, hier sprudelte der Quell seiner Erfindung in reich funkelndem Erguß und in schrankenloser Fülle.

Weit über die beschränkte Methode seiner Zeit hinausgreifend erschloß er hier mit kühnem Schwunge das noch kaum betretene Gebiet, auf dem späterhin die Heroen der Kunst ihre glänzenden Bahnen wandeln sollten.

Wohl hatten große Meister vor und neben ihm in geistlichen Weisen und in erhabenen Tonwerken für die Kirche dem aufschwellenden Drange nach höherer Vollendung Genüge zu leisten gesucht; wohl hatten Andere für das Drama und auf der Bühne glanzvolle Pfade beschritten.

Aber für jene herrlichen Ergüsse der Kunst, die abgelöst von jedem äußerlichen Stützpunkt nur in sich und durch sich selbst zu wirken bestimmt sind, in denen Geist und Seele, Sinn und Empfindung allein in den Gedanken weben, die in die Töne und Harmonien niedergelegt worden, dort waren bis dahin nur wenige thätig gewesen, und was sie geschaffen, wie bedeutend es für ihre Zeit erscheinen mochte, gehörte eben der Zeit, ihrem Ideenkreise und ihren Formen an.

Bach trat über diese hinaus, in das kommende Jahrhundert hinein, das die Vollendung der Saaten sehen und bewundern sollte, die er mit weit ausschauendem Blicke ausgestreut.

Daß ein Clavierspieler und Tonsetzer seines Ranges für das Clavier, wie unvollkommen seine Technik damals im Allgemeinen noch behandelt werden mochte, eine sehr große Zahl von Stücken schreiben konnte, daß er in diesen eine solche Fülle, einen so blendenden Reichthum an glänzenden Gedanken, an Reiz, Schwung und Empfindung zu entwickeln vermochte, würde an sich kaum überraschen können. Doch würden die merkwürdigen Combinationen, vermöge deren der große Tonsetzer zwei, drei und vier Flügel neben= und miteinander und zur Begleitung des Orchesters hat wirken lassen, immerhin zeigen, daß für ihn die Grenzen nicht gezogen waren, welche anderen Meistern ihre Schranken setzen.

Daß er aber noch über diese Grenzen hinaus in der fast noch unbekannten Weise der reinen Instrumental-Composition Werke zu schaffen vermochte, die noch jetzt nach mehr als hundertjähriger Entwickelung dieses Zwei-

ges der Kunst mit voller Bewunderung gehört, als Muster derartiger Tonschöpfungen betrachtet werden können, das zeigt die ungeheuere Ueberlegenheit des seltenen und ausgezeichneten Mannes.

Bei alle dem, und bei Betrachtung dessen, was er auf anderen Gebieten der Kunst geleistet, muß die Menge seiner derartigen Schöpfungen und deren zum Theil ungewöhnliche Ausdehnung in Erstaunen setzen. Und dies Erstaunen steigert sich, wenn deren Inhalt, geistige Tiefe und kunstvolle Form zugleich mit in Betracht gezogen werden.

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Betrachtungen seinen Compositionen

A.

für das Clavier oder den Flügel allein

zu, so finden wir:

- Sechs kleine Präludien zum Gebrauche für Anfänger in c-dur, c-moll, d-dur, d-moll, e-dur und emoll, in Cöthen componirt.
- Zwölf kleine Präludien, muthmaßlich aus früherer Zeit (Weimar).
- 15 zweistimmige Inventionen.
- 15 dreistimmige Inventionen in denselben Tonarten, wie die vorigen, aus späterer Zeit, vermuthlich zu Anfang der Leipziger Periode geschrieben.
- Eine Invention oder Fantasie in c-moll.
- Mehrere kleine zweistimmige Fugen.
- Eine Fuge in c-moll (aus dem Clavierbüchlein), in Cöthen entstanden.

r Clavier-Uebung ersten Theil, „bestehend in
raeludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden,
iquen, Menuetten und anderen Galanterien,
Denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung ver-
fertiget
von
Johann Sebastian Bach
irstl. Anhalt Cöthenschen würklichem Capellmei-
ıd Directore Chori Musici Lipsiensis Partita I.

Im Verlag des Autoris.“

r Inhalt dieses merkwürdigen Werks besteht aus
ın (Partiten), deren jede eine Einleitung (Präam-
, Präludium, Overtüre, Sinfonie, Fantasie), ferner
ıllemande, Menuetten, Correnten, Rondeaus,
cios, Scherzos, Burlesquen, Sarabanden, Ga-
, Passepieds und Giquen, daher eine volle Mu-
:te der damals beliebten Salonstücke enthält, in
: für jede Suite dieselbe Tonart, d-dur, c-moll,
, d-moll, g-dur und e-moll beibehalten war.
e Suite war eine zu jener Zeit besonders in Frank-
ɉebräuchliche Art von Kammermusik und bestand
ner Folge von Sätzen, welche in dem Character
mals beliebten Tänze geschrieben waren, und denen
Regel eine Einleitung ernsteren Inhalts voraufging.
iesen Suiten, den Trios, und der zu Bachs Zeit
ıchlichen Sonatenform hat sich unsere heutige So-
ntwickelt.
ie, dem ersten Theil der Clavier-Uebung angehöri-
Suiten, in den Jahren 1726 bis 1730 einzeln her-

ausgegeben, erschienen 1731 zusammengedruckt und erregten das höchste Aufsehen. Man findet unter ihnen Sätze voll von dem eigenthümlichsten Reiz und von der vollendetsten Eleganz. So in Partita I. die Allemande und die reizende capriciöse Gique, in Partita II. das leichtspielende Rondo, in Partita IV. die pathetisch beginnende, dann in den glänzendsten Motiven dahinbrausende Ouverture und die einfach melodische Gique, in Partita V. das Präambulum in seinem concertirenden Character und in Partita VI. die Toccata in ihrer breiten, glanzvollen Lebendigkeit.

Der Clavier-Uebung 2. Theil „bestehend in einem Concerto nach italienischem Gusto und einer Ouverture nach französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweien Manualen, denen Liebhabern zur Gemüths Ergötzung von J. S. Bach, Hochfürstl. Sächs. Weissenfelsischen Capellmeistern und Dir. Chori Musici Lipsiensis", erschienen 1735 zu Nürnberg.

Dies Werk enthält zunächst ein Concert f-dur ²/₄ Andante, ³/₄ Presto f-dur allabreve.

Es ist für die Bachsche Weise einfach zu nennen, ohne übergroße Schwierigkeiten, melodiös, oft dem Character moderner Musik nähertretend. Es erfordert ein mehr sauberes und ausdrucksvolles als brillantes Spiel.

Selbst der Bach nicht eben freundliche kritische Musikus (A. Scheibe, Hamburg 1745. S. 637) konnte nicht umhin, dies Concert mit folgendem reichlichem Lobe zu empfehlen:

„Vornehmlich ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, wel-

ches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat und aus der großen Tonart F geht. Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist, so glaube ich, daß es ohne Zweifel allen großen Componisten und erfahrenen Clavierspielern sowohl, als den Liebhabern des Claviers und der Musik bekannt sein wird. Wer wird aber auch nicht sofort zugestehen, daß dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Concerts anzusehen ist? Allein wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige oder fast gar keine Concerte von so vortrefflichen Eigenschaften und von so wohlgeordneter Ausarbeitung aufweisen können. Ein so großer Meister der Musik als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtigt hat und mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können, mußte es auch sein, uns in dieser Satzart ein solches Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer großen Componisten verdient, von den Ausländern aber vergebens wird nachgeahmt werden."

Dieser 2. Theil der Clavier-Uebung enthält ferner eine Suite, bestehend in:

Einer Ouvertüre h-moll $^4/_4$.

Corrente $^3/_2$.

2 Gavotten $^4/_4$.

2 Passepieds in h-moll und h-dur $^3/_8$.

Sarabande $^4/_4$.

2 Bourrées allabreve.

Gique $^6/_8$ und einem reizenden, melodisch rhythmischen Echo $^7/_4$.

In der Clavier-Uebung 3. Theil (Siehe S. 248 Orgel-Compositionen) sind an Clavierpiecen enthalten:

4 Duette für Clavier, nämlich:

I. e-moll $^{3}/_{8}$.

II. f-dur $^{2}/_{4}$.

III. g-dur $^{12}/_{8}$.

IV. a-moll allabreve.

Diese Stücke haben in Melodie, Führung und Motiven zum Theil etwas Fremdartiges; es sind contrapunktische Meisterwerke, welche so geschrieben sind, daß es wohl schwer möglich sein würde, ihnen eine dritte Stimme hinzuzufügen.

Der Clavier-Uebung 4. Theil, muthmaßlich vom Jahre 1742,

„bestehend in einer Arie mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicymbel mit 2 Manualen.

Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt von

Joh. Seb. Bach,

Königl. Pohln. und Churfürstl. Sächs. Hoff-Compositeur, Kapellmeister und Director Chori Musici in Leipzig. Nürnberg in Verlegung Balthasar Schmidt."

Diese Arie (g-dur $^{3}/_{4}$) enthält:

6 Variationen zu 1 Clavier. (Nr. 1. 2. 3. 4. 19. und 22.)

1 Ouvertüre desgl.

3 Variationen (5. 7. 29.) für 1 oder 2 Claviere.

10 Variationen (8. 11. 13. 14. 17. 20. 23. 25. 26. 28.) für 2 Claviere.

1 Canon (6.) alla secunda zu 1 Clavier.

1 „ (9.) alla terza desgl.

1 „ (12.) alla quarta desgl.

1 Canon (15.) alla quinta desgl. (andante).
1 „ (18.) alla sexta desgl.
1 „ (21.) alla settima desgl.
1 „ (24.) alla octava desgl.
1 „ (27.) alla nona desgl.
1 Fugetta (Nr. 9.) zu 1 Clavier, vierstimmig.
1 Quodlibet (Nr. 30.) zu 1 Clavier.

Auf der Schlußseite des in der Königl. Bibliothek zu rlin befindlichen Exemplars findet sich folgende intere nte Bemerkung:

„Aus einer mündlichen Nachricht des berühmten Organisten Johann Christian Kittel, eines Schülers Joh. Seb. Bachs:

In dem letzten Quodlibet sind von zweyen ehemaligen Volks-Gesängen: „Ich bin so lange nicht bei dir gewesen, Ruck her, Ruck her" und „Kraut und Rüben haben mich vertrieben", die Melodien in eine kunstreiche harmonische Verbindung gebracht. Das Thema des ersteren fängt im ersten Tact in der Tenorstimme an und wird im zweiten vom Discant nachgeahmt, und zwar in der Octave. Das Thema des zweiten hebt im zweiten Tact im Alt an und wird im dritten vom Discant in der Quinte nachgeahmt.

Ich bin so lang nicht bei dir gewest,
Ruck her, Ruck her, Ruck her.
Mit meinem stumpfen Flederwisch
Drüb'r her, drüb'r her, drüb'r her.

Kraut und Rüben
Haben mich vertrieben.
Hätt' meine Mutter Fleisch gekocht,
Wär' ich länger g'blieben — blieben."

In der That ist diese Angabe vollkommen richtig. Wer erkennte nicht in diesem kleinen Zuge die alten Traditionen der Familie Bach heraus, welche in den glücklichen Zeiten ihrer harmlosen Familientage sich so gern mit ähnlichen Scherzen zu unterhalten liebte.

Die Arie selbst mit ihren 30 Veränderungen bewegt sich über einem einfachen Grundbaß von 16 Tacten. Sie ist mit ihren Canons in allen Intervallen, ihrer vierstimmigen Fuge, ihrer in großem und ernstem Styl geschriebenen Ouvertüre und der staunenswerthen Mannigfaltigkeit in der Behandlung aller Theile ein Meisterstück ersten Ranges und zum großen Theile voll der reizendsten Anmuth.

Die besondere Veranlassung zu dieser merkwürdigen Composition war folgende:

Der schon früher genannte Graf Kaiserlingk, ehemals Gesandter Rußlands am Hofe zu Dresden, ein großer Freund der Musik, kam oft nach Leipzig. Er hatte in seinem Dienste einen jungen Mann, Namens Goldberg, den er bei Bach im Clavier- und Orgelspiel unterrichten ließ. Der Graf litt an Schlaflosigkeit und Goldberg mußte ihm dann Nachts etwas vorspielen. Er äußerte gelegentlich gegen Bach den Wunsch, einige Clavierstücke munteren und zugleich sanften Characters zu erhalten, welche geeignet wären, ihm in den schlaflosen Nächten Erheiterung zu verschaffen. Bach hielt Variationen, jene zu seiner Zeit so beliebte Musikgattung am geeignetsten zur Erfüllung dieses Auftrags und so entstand die variirte Arie, welche dem Grafen so gefiel, daß er sie nicht oft genug hören konnte und sie vorzugsweise nur „seine Va-

riationen“ nannte. Für keines seiner Werke hat Bach ein so hohes Honorar erhalten, wie für dies. Denn Kaiserlingk sandte ihm 100 Louisd'or in einem goldenen Becher, ein wahrhaft fürstliches Geschenk.

Zu den Compositionen Bachs für Clavier allein gehören ferner:

Die chromatische Phantasie und Fuge
in d-moll,

eine der eigenthümlichsten und nach allen Seiten hin bedeutendsten Clavier-Compositionen, die je geschrieben worden sind.

Das Stück beginnt mit der Phantasie (d-moll 4/4), deren reiche und glänzende, in der Vorführung und Verarbeitung der Ideen auf bewundernswerthe Art sich darstellende Steigerung alle Stimmen entfaltet, deren die chromatische Tonleiter fähig ist. Aus dem wirbelnden Strome der durch alle Töne schillernden Passagen, mittelst ernster recitativischer Gänge in die festeren Formen eines harmonischen Gepräges überleitend, spielt in buntem Wechsel der Farben ein Drängen und Wogen an unserem Blick vorüber, der beweglichen Meereswelle gleich, die im Abendgolde der sinkenden Sonne auf- und niedersteigt. Aus ihr entwickelt sich die dreistimmige Fuge (f-dur 3/4) in jener ernstsinnigen Eleganz, jener übersprudelnden Fülle der Gedanken und zugleich in jener harmonischen Färbung, welche nur in den Fugenwerken Bachs zu finden ist.

Das wohltemperirte Clavier.

Des ersten Theils dieses merkwürdigen und ausgezeichneten Werks, welches den früheren Perioden J. S.

Bachs seine Entstehung verdankt, ist bereits (Bd. I. S. 143) unter den in Cöthen entstandenen Arbeiten des Meisters gedacht worden. Der zweite Theil, welcher, wie jener, 24 Präludien und 24 dazu gehörige Fugen enthält, ist später gefertigt und fällt ohne Zweifel in die Mitte der Leipziger Zeit.

Das Werk enthält, also im Ganzen 48 Präludien und eben so viel Fugen in allen Tonarten.

Der erste Theil führt den Titel:

„XXIV Präludien und Fugen durch alle Tonarten und semitonia, sowohl tertiam majorem oder Ut, Re, Mi anlangend, als auch tertiam minorem, Re, Mi, Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch derer in diesem Studio Habil seyenden besonderen Zeitvertreib aufgesetzt und verfertiget von J. S. Bach, p. t. Hochfürstl. Anhalt-Cöthenschen Capellmeister und Director der Kammer-Musiquen."

Die zweite Abtheilung führt die Jahreszahl 1740, während der erste Theil in einer alten Abschrift die Jahreszahl 1722 trägt.

Beide Theile sind fast durchweg mit Meisterstücken gefüllt.

An sich würde es gewiß nicht in Verwunderung setzen können, wenn unter einer so großen Anzahl von Stücken derselben oder mindestens sehr gleichartiger Form und Gattung und daher auch ähnlichen Characters sich auch solche schwächeren Inhalts, weniger vollendet in der Ausarbeitung befunden hätten. Bei Bach ist man nicht gewohnt, dies vorauszusetzen. Wohl aber erkennt man die

jenigen Nummern, welche nicht, wie die übergroße Mehrzahl, den Stempel der vollen Reife an sich tragen, sehr leicht als Arbeiten aus seiner früheren Zeit, zum Theil als Jugendarbeiten heraus, welche vor der Cöthener Periode, in der der erste Theil des Werks zusammengestellt wurde, gefertigt und möglicherweise nur deshalb aufgenommen sein mögen, um die einmal festgesetzte Zahl der Stücke voll zu machen.

Daß Bach, der alle seine früheren Arbeiten fortwährend der Ueberarbeitung durch die verbessernde Hand des vollendet gewordenen Meisters unterzog, seine kritische Aufmerksamkeit diesen Stücken besonders zuwendete und an ihnen so lange änderte, feilte, umschuf, bis er mit zufriedenem Blick das Ganze und die einzelnen Theile betrachten konnte, das ergiebt sich bei dem vorliegenden Werk aus den, bis in das kleinste Detail gehenden Correcturen, welche die vorhandenen Original-Handschriften aus verschiedenen Zeiten seines Lebens nachweisen.

Kaum gewährt irgend eine Arbeit des großen Tonsetzers einen so tiefen Einblick in dessen künstlerisch formende, thätig bessernde Natur, als dies. Von den sorgfältigen und wiederholten Ueberarbeitungen, welchen er insbesondere den ersten Theil unterzogen hat, giebt die große Menge von Varianten Zeugniß, welche zu demselben vorhanden sind und von denen eine eigene Sammlung zusammengestellt werden könnte.

Die Form des Präludiums als Einleitungssatz lag in der musikalischen Richtung seiner Zeit. Es war eine Art von Phantasie in dem Character des eigentlichen Tonstücks, welche dazu bestimmt war, in dies einzuführen. Das Prä-

ludium war zunächst in der Kirche für den Choral von eigenthümlicher und wesentlicher Bedeutung gewesen. Hier war es ursprünglich die freie Phantasie, in der der Componist sich erging, um zu dem Kirchenliede vorzubereiten, zu der Figuralmusik überzuführen, die kirchliche Gemeinde in die fromme Stimmung des heiligen Tages zu versetzen. In der Clavier-Technik bildete das Präludium sich zu einer eigenen Tonform aus, welche einen musikalischen Gedanken allgemeinen Characters in selbstständiger Bearbeitung darstellte. So finden wir dasselbe in dem wohltemperirten Clavier.

Die Fuge war ursprünglich auch nur eine Art von Vorspiel, welche zumal in der Kirche angewendet wurde. Nach und nach bildete auch sie sich zu der Form selbstständiger Musikstücke aus und zur Zeit Bachs galt sie als die wesentliche Form, in welcher der Künstler seine Kenntnisse und seinen Vortrag im strengen Styl darstellen konnte. So war sie aber zur bloßen Form geworden, welche technisch gearbeitet, mit den Künsten des doppelten Contrapunkts versehen, eben keinen weiteren Zweck hatte, als das Aufbieten der Formen-Gelehrsamkeit.

In dieser Form und in diesem Wesen kennen wir sie bei Bach nicht. Unter seiner Meisterhand gestaltete sich die Fuge zu einer wirklichen Kunstform in der Musik. Die Characteristik der Themata und Nebenmotive, die Freiheit und der glänzende Reichthum in der durchführenden Behandlung derselben, die Reinheit des Satzes und die Selbstständigkeit in den einzelnen Stimmen, Alles dies sind Eigenschaften, welche sich dort in der höchsten Vollendung zusammenfinden. Dazu kommt die wunderbare Mannigfaltigkeit der Erfindung, welche nicht nur

des Fugenthema von den zahlreichen anderen Fugenmo-
ven ganz bestimmt unterscheidet, sondern auch seine be-
ndere und eigenthümliche Art der Bearbeitung mit sich
:ingt, welche so hervortretend ist, daß Kirnberger mit
:echt sagen konnte: „Jede seiner Fugen hat einen genau
:stimmten Character, sowie ihre eigenen davon abhän-
:gen Wendungen in Melodie und Harmonie. Wenn man
iher eine kennt und vortragen kann, so kennt man
irklich nur eine und kann auch nur eine vortragen,
istatt daß man Folianten voll Fugen vieler anderen Com-
onisten aus Bachs Zeitalter kennt und vortragen kann,
balb die Wendungen einer einzigen begriffen und der
iand geläufig sind." *)

Aus diesen beiden Gattungen von Musik ist das wohl-
:mperirte Clavier zusammengesetzt. Das Präludium und
ie dazu gehörige Fuge bilden mit einander ein Ganzes
on untrennbarem Character. Es sind Tonstücke, welche
ı der Form jener Zeit und in dieser noch heut von der
delsten Bedeutung, ihren besonderen Gedanken ausdrücken
nd diesen, etwa mit Ausnahme der wenigen den Jugend-
lrbeiten Bachs angehörigen Sätze, in höchster künstleri-
her Vollendung darstellen.

Wohl kann jeder angehende Tonsetzer in ihnen eine
riche Quelle des Studiums in Bezug auf die Form und
ie Verarbeitung der Gedanken, und in characteristischer
Wendung derselben einen unerschöpflichen Reichthum der
Belehrung finden.

Aber auch in Bezug auf den Gehalt des Werks wird

*) Kunst des reinen Satzes. Thl. I. S. 203.

es kaum eine Arbeit des großen Meisters geben, in welcher die Gedanken so fest und sicher, wir möchten sagen in so überzeugender Weise hingestellt sind, wie in dieser. Bach durchmißt in seinem wohltemperirten Clavier nicht bloß alle Tonarten des Instruments, er durchläuft auch mit künstlerischer Grazie und reichem Geiste alle Stadien der Empfindung und des Ausdrucks, wie er sie aufzufassen vermochte und stellt sie in jener ihm so eigenthümlichen Weise dar, die vor ihm und nach ihm kein Anderer zu finden vermocht hat.

Wir begegnen in den Sätzen dieses Werks nicht bloß der heiter spielenden, sich in die glänzenden Gewande jugendlichster Frische und Munterkeit kleidenden Laune, wir finden darin auch neben der vollen Größe und dem Ernst seiner höheren Ziele Stücke von einem Wohlklange, einem Reichthum und einer Feinheit der Modulation, einer, man möchte sagen lyrischen Gefühlstiefe, wie sie in der heutigen Zeit der romantischen Anschauungen und Empfindungen geschrieben sein könnten, wenn heut irgend ein Tonsetzer so schreiben könnte, wie Bach vor 120 Jahren geschrieben hat.

Darum befindet sich das wohltemperirte Clavier nicht nur unzweifelhaft in den Händen der weit überwiegenden Zahl der Musiker von Rang und der Musikfreunde von tieferer Bildung, sondern es wird auch wohl nur wenige Musiker von Bedeutung geben, die sich nicht an den zum Theil sehr erheblichen Schwierigkeiten dieses Werks, insbesondere was das reine Spiel in mehreren gleichlaufenden Stimmen betrifft, herangebildet hätten.

Es hat kaum eine Zeit gegeben, in welcher das wohl

mperirte Clavier nicht seinen Rang und seinen Werth
:hauptet hätte. Während die größeren Arbeiten Bachs,
isbesondere seine Kirchenwerke, der Vergessenheit anheim-
:fallen waren, zum Theil verschollen und zerstoben schie-
:n, ist es dies Werk gewesen, das seinen Namen den
eitgenossen und erstehenden Generationen wach gehalten,
in Andenken auf die späteren Perioden übertragen, die
:rgangene Zeit an die jetzige angeknüpft hat.

So haben wir dasselbe, auch abgesehen von seinem
meren Werthe, mit dem dankbaren Blicke zu begrüßen,
:r so trefflichen und bewährten Diensten ziemt.

Wenn wir dies schöne Werk von unserem heutigen
Standpunkt aus in der vorangedeuteten Art zu beurthei-
n haben, so darf man dabei aber nicht außer Acht las-
:n, daß die Verhältnisse zur Zeit Bachs in Bezug auf
ie Technik des Clavierspiels wesentlich anderer Art wa-
:n. Bereits ist an dem geeigneten Ort näher ausein-
ndergesetzt worden, daß seine Spielart und demgemäß
uch seine Lehrmethode für das Clavier eine von dem bis
ahin gebräuchlichen System völlig abweichende und neue
var.

Um aber Stücke, wie die des wohltemperirten Cla-
viers nicht nur setzen, sondern auch spielen zu können, be-
durfte es erheblicher Verbesserungen an den damaligen
Clavieren, auf welchen man in ihrer gebräuchlichen Con-
struction nicht im Stande war, alle zwölf Tonarten in
völliger Reinheit darzustellen. Die Neuheit des Systems,
durch welche allein es möglich werden konnte, von dem
isher gewohnten Wege abzugehen, konnte einen Mann
wie Bach nicht schrecken. Er bediente sich ausschließlich

der bundfreien Instrumente und hatte mit diesen, welche eine reine Stimmung zuließen, alle Tonarten in seiner Gewalt.

Zur vollen Beurtheilung der Freiheit und Größe, in welcher er seine Clavierstücke schrieb, darf man diesen, unserer jetzigen Auffassungsweise fern liegenden Rückblick auf die Technik jener Zeit nicht außer Acht lassen.

Es kann nicht die Rede davon sein, den großen Reichthum in Darstellung und Gedanken erschöpfend oder auch nur annähernd zur Anschauung bringen zu wollen, den der große Meister in den 48 Stücken des „wohltemperirten Claviers" niedergelegt hat. Bei Anführung der einzelnen Theile werden wir nur hie und da auf die besonders hervortretenden Schönheiten aufmerksam machen und hoffen, daß sich daraus ein allgemeines Bild des umfangreichen Clavierwerks wird entnehmen lassen.

Im Einzelnen enthält dasselbe folgende Reihe von Stücken:

I. 1. Theil.

1. Präludium und vierstimmige Fuge in c-dur. Das Präludium mit seinen gebrochenen Accordfolgen und seiner klaren Melodie ist ein Lieblingsstück der Salons geworden.*) In der ursprünglichen Bear-

---

*) Gounod hat zu diesem Präludium für dessen Ausführung in den Salons Violine und Horn, selbst Gesang gesetzt; Moscheles eine Violoncello-Begleitung dazu erfunden, welche auch bei einer Anzahl anderer Präludien des „wohltemperirten Claviers" Anwendung gefunden hat S. dessen „Melodisch-contrapunktische Studien, Leipzig bei Fr. Kistner."

In letzter Beziehung machen wir auf die vortreffliche Beurtheilung

beitung war es länger. Da aber die zweite Hälfte nur eine Wiederholung der ersten war, so strich Bach sie fort. Ihm war die Einheit und Durcharbeitung des musikalischen Gedankens wichtiger als die Länge des Stücks. Es liegt eine reizende Träumerei in diesem sanften Tonfluß, der wie ein ruhiger Bach über hellglänzendem Gestein daherfließt.

2. Präludium in c-moll $^4/_4$, Fuge dreistimmig $^4/_4$. Das Präludium ist gleichsam eine Umschreibung des ersten in verändertem Character. In unruhiger Bewegung strömt der Quell der Töne vorwärts, sich in rauschender Eile durch Laub und Felsen seine Bahn suchend. Auch die Fuge mit ihren in unruhiger Keckheit sich bewegenden Motiven bildet einen vollendeten Gegensatz zu der ersten Fuge.

3. Präludium in cis-dur $^3/_8$ mit dreistimmiger Fuge $^4/_4$. Das Präludium ist in den späteren Bearbeitungen wesentlich gekürzt worden. Die gestrichene Stelle von 35 Tacten stimmte mit dem Character des Vorhergehenden nicht überein. Es lag ein anderer Inhalt in derselben. Bach mochte diesen Mangel an künstlerischer Einheit nicht durchgeführt sehen und opferte daher den ganzen Satz.*) Dies Präludium

---

es Werks aufmerksam, welche aus der Feder eines ausgezeichneten tikers in Nr. 52 des 1. Jahrgangs (1863) der Allg. Leipziger sikal. Zeitung enthalten ist und welche sich über Bachs Besonder- t im Allgemeinen und speciell über das „wohltemperirte Clavier" höchst beachtenswerther Weise ausspricht.

*) Hilgenfeld S. 74.

mit seinen Umkehrungen ist von einem seltsam lieblichen Reiz und könnte wie ein Lied ohne Worte betrachtet werden.

4. Präludium in cis-moll 6/4. Die fünfstimmige Fuge in ernstem Character und reichstem Aufbau des Themas und der zwei Nebenmotive bildet ein Tonstück von vollendeter Schönheit.
5. Präludium in d-dur 4/4, Fuge vierstimmig 4/4, in heiterer, spielender Bewegung, gegen den Schluß hin in eine schwermüthige Stimmung ausgehend, die Fuge voll tiefen Ernstes und fester Größe mit seltsam geformtem Motive.
6. Präludium in d-moll 4/4, Fuge dreistimmig 3/4, melancholische Bewegung, unruhig sehnendes Streben.
7. Präludium in es-dur 4/4, Fuge dreistimmig 4/4.
8. Präludium in es-moll 3/2, Fuge dis-moll, großartig und ernst.
9. Präludium in e-dur 12/8, Fuge dreistimmig 4/4.
10. Präludium in e-moll 4/4, Fuge zweistimmig 3/4.
11. Präludium in f-dur 12/8, Fuge dreistimmig 3/4.
12. Präludium in f-moll 4/4, Fuge vierstimmig 4/4.
13. Präludium in fis-dur 12/16, Fuge dreistimmig 4/4.
14. Präludium in fis-moll 4/4, Fuge vierstimmig 4/4.
15. Präludium in g-dur 24/16, Fuge dreistimmig 4/4.
16. Präludium in g-moll 4/4, Fuge vierstimmig 4/4.
17. Präludium in as-dur 3/4, Fuge dreistimmig 4/4.
18. Präludium in gis-dur 6/8, Fuge vierstimmig 4/4.
19. Präludium in a-dur 4/4, Fuge dreistimmig 2/4.
20. Präludium in a-moll 9/8, Fuge vierstimmig 4/4.
21. Präludium in b-dur 4/4, Fuge dreistimmig 4/4, rei

von characteristischer Bewegung und voll herrlicher Modulationen.

2. Präludium b-moll $^4/_4$, Fuge fünfstimmig $^4/_4$ von fast in modernem Sinne tragischer Stimmung und voll von leidenschaftlich-tiefer Erregung.

3. Präludium h-dur $^4/_4$, Fuge vierstimmig $^4/_4$.

4. Präludium h-moll Andante $^4/_4$, Fuge Largo vierstimmig $^4/_4$. Das Präludium mit seinem in ruhigem Ernste fortschreitenden Baß und den in schwermüthigem Gesange darüber sich bewegenden beiden Oberstimmen, die in merkwürdigster Bildung der Melodie entwickelte weit ausgesponnene kunstreiche Fuge gehören den werthvollsten Stücken des ersten Theils an.

Der zweite Theil,

jedem Fall der besten Zeit des großen Tonmeisters entossen und von dem wenn gleich geringen Zusatze der zendarbeiten frei, welche sich in dem ersten Theile hie › da eingestreut finden, enthält eine Zusammenstellung lendeter Meisterwerke.

Sogleich

1. Das erste Präludium in c-dur $^4/_4$ mit dem seltsam bewegten Motive und der kecken, klar und glänzend sich entwickelnden dreistimmigen Fuge in $^2/_4$ ist ein Satz, welcher das Gefühl der vollkommensten Befriedigung erweckt.

2. Präludium in c-moll $^4/_4$ und Fuge.

3. Präludium in cis-dur $^4/_4$. Die zweistimmige Fuge $^4/_4$ mit ihrem knapp gezeichneten und sogleich im

zweiten Takt in der Umkehrung wieder erscheinenden Thema, tritt schnell und in gedrängter Kürze auf.

4. Präludium in cis-moll 9/8, Fuge 12/8 dreistimmig.
5. Präludium in d-dur 12/8, wie ein in heiterster Pracht durch Feld und Wald dahintönendes Frühlingslied, in welchem Alles Frische und Freude athmet. Die Fuge vierstimmig 4/4 entwickelt den höchsten Reichthum in der Fülle und dem Glanz der contrapunktischen Behandlung, ein wahrhaft reizendes Musikstück.
6. Das Präludium in d-moll 4/4 und die dazu gehörige dreistimmige Fuge 4/4 gehören den vollkommensten und anziehendsten Stücken des Werkes an.
7. Präludium in es-dur 9/8 und Fuge zu vier Stimmen in Allabreve.
8. Präludium in dis-moll 4/4, Fuge vierstimmig 4/4.
9. Präludium in e-dur 4/4, Fuge vierstimmig Allabreve.
10. Präludium in e-moll 3/4, Fuge dreistimmig Allabreve.
11. Präludium in f-dur 3/2 voll von den herrlichsten harmonischen Wendungen, die Fuge dreistimmig 4/4.
12. Präludium in f-moll 4/4 in dem edelsten rührendsten Gesang geschrieben. Die Fuge 4/4, in ausdrucksvoller Melodie, wie der Klagegesang eines lieblichen Mädchens, stets in neuen thränenvollen Wendungen hervorbrechend, ein Meisterwerk ersten Ranges und vollkommenster Schöne.*)

---

*) J. F. Reichard hat in seinem musikalischen Kunstmagazin (Be-

Präludium in fis-dur 6/4, ein Zwiegesang von lebhaftem Character und von ausdrucksvollen fest ausgeprägten Gegensätzen in strengster Durchführung, die Fuge dreistimmig mit doppeltem Thema, Allabreve.

Präludium in fis-moll 5/4, Fuge dreistimmig mit drei Themen 4/4.

Präludium in g-dur 3/4, voll der reizendsten Wendungen. Die Fuge dreistimmig 3/8 klar und durchsichtig dahinfließend wie der Quell eines Gebirges.

Präludium in g-moll 4/4, ernst und in großem Style geschrieben, die Fuge vierstimmig mit doppeltem Thema 3/4, in weit gedehnter interessantester Bearbeitung.

Präludium in as-dur 3/4, Fuge zu vier Stimmen mit zwei Themen 4/4.

Präludium in gis-moll 4/4, Fuge dreistimmig mit zwei Themen 6/8.

Präludium in a-dur 12/6, Fuge dreistimmig 4/4.

Präludium in a-moll 4/4 mit den stets wechselnden chromatischen Motiven, die Fuge dreistimmig mit zwei Themen 4/4.

Präludium in b-dur 12/16, dreistimmig mit zwei Themen 3/4.

Präludium in b-moll Allabreve, Fuge vierstimmig zu zwei Themen 3/2 in weitester Ausarbeitung.

Präludium in h-dur 4/4, Fuge vierstimmig mit zwei Themen.

1782, S. 197) diese Fuge einer besonderen Aufmerksamkeit gewür-. Er fand dieselbe so klar und eindringend, den Gang der Stim- so natürlich und unverworren, „wie man es fast nur in ndelschen Fugen finde."

24. Präludium in h-moll Allabreve, Fuge dreistimmig zu zwei Themen $^3/_8$.

Dies ist der allgemeine Inhalt des Werkes, welches unter den Clavier-Compositionen Bachs jedenfalls in erster Linie steht, und dem in seiner besondern Eigenthümlichkeit und in dem unerhörten Reichthum an Gedanken und deren Verarbeitung kein Werk irgend eines andern Meisters an die Seite gesetzt werden kann.

Sechs große Suiten, die Englischen genannt, weil sie zuerst in England gestochen worden sind, und weil Bach sie wahrscheinlich im Auftrage des dortigen Verlegers componirt hat. Dieselben bestehen, wie die Suiten des ersten Theils der Klavier-Uebung aus jener bestimmten Reihe von Präludien, Allemanden, Conranten, Sarabanden, Giquen ꝛc. und gehören zu den vortrefflichsten Arbeiten Bachs. Sie sind in a-dur, a-moll, g-moll, f-dur, e-moll und d-moll geschrieben und würden zum großen Theil noch jetzt mit Interesse gehört werden.

Sechs Suiten in b-dur, c-moll, a-moll, d-dur, g-grdur und e-moll und ein Theil einer Suite in f-moll (Präludium, Sarabande, Gique).

Sechs kleine Suiten, die Französischen genannt, weil sie im französischen Geschmack geschrieben sind, in d-moll, c-moll, h-moll, es-dur, g-dur und e-dur. Sie gehören zu den elegantesten Stücken, welche aus Bachs Feder geflossen sind, und zeichnen sich durch reizende melodische Färbung aus.

Vier Fantasien mit Fugen in a-moll, b-dur und zwei in d-dur, aus früherer Zeit herrührend.

Fantasie in c-moll.

Capriccio mit Fuge in b-dur, mit dem Titel: Auf :e Entfernung eines Freundes, aus Bachs frühe- :r Zeit. (Siehe Band I. S. 51.) Dies Stück soll in nigen Abschriften den Titel: Capriccio sopra la ›ntananza del fratre dilettissimo di I. S. ach führen und könnte auf die Abreise von Johann acob, Bachs zweitem Bruder gefertigt sein, der im Jahre 704 in schwedische Dienste trat. (Siehe Band I. S. 24.) ›as ganze Werk ist in dem damals beliebten Froberger- ʒen Programmstyl geschrieben und enthält folgende ›ätze:*)

1. Arioso adagio, ist eine Schmeichelei der Freunde, um ihn von seiner Reise abzuhalten.
2. Allegro. Ist eine Vorstellung verschiedener casuum, die ihm in der Fremde können vorfallen.
3. Adagiosissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.
4. Allegro. Kommen die Freunde zusammen und neh- men Abschied.
5. Allegro poco, Aria del Postiglione.
6. Fuga, all' imitatione di posta.

Acht Toccaten in d-dur, d-moll, e-moll, fis-moll ıd c-moll, unter denen zumal die in fis-moll glänzend ıd erfindungsreich, in contrapunktischer Hinsicht von ıßerordentlicher Meisterschaft, die in c-moll der vorigen leichstehend, von energischen Motiven belebt und in einer aunenswerthen Fülle der Abwechselung geschrieben ist.

Zu diesen Werken tritt noch eine große Anzahl von

*) Hilgenfeld S. 180.

Toccaten, Präludien und Fugen, wie solche in der weiter unten folgenden Hauptzusammenstellung der Werke Bachs unter Nr. VI. näher und speciell nachgewiesen sind.

Wir heben aus ihnen vorzugsweise die große Fuge in a-moll hervor, als eines der größesten und bei aller darin vorwaltenden contrapunktischen Strenge elegantesten Clavierstücke, die zu finden sind.

Es bleiben ferner zu erwähnen:

Zwei Sonaten für Clavier (c-moll ⁴/₄ und d-moll ⁴/₄).
Elf Concerte ohne Begleitung anderer Instrumente, nach Violinconcerten von Vivaldi.
Fantasie fürs Claviers (g-dur ⁴/₄).
Largo und Allegro desgl. (g-dur ⁴/₄), welches für einen angehenden Schüler geschrieben zu sein scheint.
Eine Sonate in verschiedenan Sätzen (d-dur).
Ein Scherzo (in e-moll).
Sechs Sonaten (c-moll).
Das musikalische Opfer. (Siehe weiter unten.)
Die Kunst der Fuge, Bachs letztes Werk.

Welche überreiche Fülle von großen, zum Theil in allererster Linie stehenden Arbeiten dessen, was für das Clavier überhaupt geschrieben worden ist! Abgesehen von diesen Tonwerken finden wir aber den Kreis seiner Clavierstücke durch seine Compositionen

B. für Clavier mit Instrumental-Begleitung

in umfassender und interessantester Weise erweitert.

Wir nennen hier zuerst:

sechs Sonaten für Clavier mit obligater Violine, ›elche der Cöthener Periode angehören (Siehe Band I. 5. 146).

Es scheint, daß diese Musikstücke in späterer Zeit einer' .eberarbeitung unterzogen worden sind. Mindestens lassen ie vorhandenen Varianten dies vermuthen. Die äußere orm weicht von derjenigen, die wir jetzt als die Sona= :nform kennen, erheblich ab. Sie ist meist viertheilig, och hat die sechste Sonate fünf Theile. Es wechseln angsames und schnelles Tempo fast mit Regelmäßig= eit. Die einzelnen Abtheilungen haben meist wiederum wei Theile, welche wiederholt werden. In der Behand= ıng der beiden Instrumente ist nichts virtuosenhaftes zu :merken, so schwer dieselben, insbesondere die Violine, 'eilweise zu executiren sind.

Sonate I. (h-moll) 'beginnt mit einem Adagio (6/4), elches ernst und fast wehmüthig gehalten, von schönem ıd großartigem Gepräge ist.

In vollkommensten Gegensatz hierzu tritt das Allegro -moll allabreve) mit seinem in interessantester Verar= itung der Motive entwickelten kecken Character.

Der dritte Theil, Andante (d-dur 4/4), zeigt eine fast yllisch=schmeichelnde Sentimentalität, voll von den fein= n harmonischen und melodischen Nüancen.

Das diesem folgende Allegro (h-moll 3/4) ist in fugir= r Weise behandelt und von dem lebendigsten Schwunge.

Das Ganze entwickelt uns die wechselnden Gefühls= mmungen einer edlen Natur, deren innerster Kern ein ines, den Eindrücken des Lebens offnes Gemüth bildet.

Sonate II. (a-dur) fängt mit einem Andante (6/8)

an, dessen klagender Gesang in freier canonischer Bearbeitung vor uns tritt.

Lebhaft und feurig, voll reicher und glänzender Effecte folgt ein Allegro assai (a-dur 3/4), dem sich ein poco Andante (fis-moll 4/4) anschließt, worauf ein Presto (2/4 a-dur) folgt, dessen gesunde heitere Frische und neckende Spielerei das Tonstück lebhaft anregend schließt.

Sonate III. (e-dur) beginnt wiederum mit einem Adagio, das die süß-anregende Stimmung romantischer Gefühle in sich trägt.

Das folgende Allegro (e-dur 2/2) zeigt in seinen leichten und spielenden Motiven und in deren lang ausgeführter Verarbeitung eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Schlußsatz der ersten Sonate.

Das Adagio ma non tanto (cis-moll 3/4) ist voller Ernst und Tiefe, in seinem melodischen Fluß fast liederartig gestaltet.

Sehr lang, lebhaft bewegt, fast moderne Stimmungen entwickelnd, die der Zeit Bachs so ferne lagen, schließt ein Allegro (e-dur 3/4) die schöne Sonate.

Sonate IV. (c-moll). Ein Largo (6/8 Siciliano) beginnt. Es ist ein elegischer Trübsinn, der sich wie aus der Tiefe eines vollen Gemüths zu uns emporringt, das unter Thränen lächelt.

Das Allegro (es-dur 4/4) lang ausgesponnen, fest, voll kräftigen Aufstrebens. Der Trübsinn verschwindet unter dem energischen Willen, der ihm gegenübertritt.

Doch vermag dieser nicht dauernd der trüben Bewegung zu widerstehen. In schönem melodischen Fluß führt uns das Adagio (a-dur 3/4) diesen Schmerz in der Ver-

:rung einer geläuterten Stimmung von neuem entgegen. ır einfache Harmonien sind es, die der Meister hier in : Begleitung der Violine gelegt hat.

Von Neuem strömt in überschäumender Kraft und ılle der jugendliche Muth (Allegro c-moll ³/₄) empor ıd reißt die sich aufschwingende Seele über die Schranı der schmerzlichen Empfindungen weit hinaus in das ıendliche.

Wie die Kämpfe der Seele eines Jünglings von ho:m festen Charakter, so stellt sich uns dies schöne Tonlb dar.

Sonate V. (f-moll). Der erste Satz Largo (¹/₂). ie Violine, einfach und getragen, bewegt sich in langen ınen. Unter ihr verarbeitet das Clavier in ununterbroner Wiederholung und stets sich erneuernder Gedankenle ein kurz gegliedertes Motiv. Wie eine ernste Klage er etwas unwiederbringlich Verlorenes, so dringt dieser merzliche Gesang in unser Herz.

Voll von ungestümer Hast, wild ankämpfend gegen n Schicksalsschluß, der das Traurige verhängt hat, ırmt das Allegro (f-moll ⁴/₄) daher.

Aber die Klage gewinnt wieder die Oberhand. Denn as vermag die Kraft, die menschlich ringende, gegen die ıttliche Macht, die unseres Lebens Geschicke bestimmt. m Adagio (4-moll ⁴/₄) tönt von neuem, zweistimmig urch die Violine getragen und ununterbrochen ein schmerzcher Gesang, wie der einer Romanze, welche das verlorne Glück eines reichen Lebens besingt. Der Baß des egleitenden Instruments in Harpeggien, die Oberstimme n characteristisch entwickelter Figur, so wühlt es wie

krampfhaftes Zucken in dem nur äußerlich beherrschten Schmerz.

Zu diesem Adagio existirt eine Variante mit einfacher Harpeggien-Begleitung in beiden Händen der Clavierstimme, wohl von der ersten Bearbeitung herrührend.

Das Vivace (f-moll 3/8) zeigt uns die wildaufstürmende Stimmung des Allegro von Neuem in veränderten reicheren Formen und Gedanken.

Sonate VI. (g-dur) ist in zwei verschiedenen Bearbeitungen vorhanden. Es existirt dazu außerdem noch ein Cantabile ma un poco Adagio in g-dur 4/4, als Variante zu dem vierten Satze des Adagio.

Diese Sonate besteht, abweichend von den fünf zuerst genannten, aus fünf Sätzen, nämlich:

einem Allegro (g-dur 4/4),

einem Largo (3/4 e-moll),

einem Allegro (4/4 e-moll) Cembalo solo.

einem Adagio (h-moll) mit der sehr gesangvoll gesetzten Violine, welche im Character einer sich sanftanschmiegenden Klage ertönt,

einem Allegro (g-dur 6/8) das in reichen humoristischen Wendungen entwickelt ist.

Diese ganze Sammlung von Sonaten ist ein köstlicher Schatz edler, anmuthiger und geistvoller Gedanken, welche in reicher Fülle aus den theilweis veralteten Formen uns entgegenquellen. Der Character des Bachschen Styls und seine Kenntniß und Beherrschung der Instrumente treten auf das Deutlichste hervor. Diese Tonstücke sind es werth, nicht bloß in der großen Sammlung der Bachschen Werke historisch fortgeführt zu werden, sondern

auch in dem, der edlen und gehaltvollen Musik offenen Theile des Publikums von Neuem Wurzel zu schlagen.

Außer einer Anzahl von Sonaten &c. für Clavier, Flöte und Violine, wie solche in der Haupt=Zusammenstellung der Werke Bachs unter Litt. VII. A. speciell verzeichnet sind, mögen hier besonders genannt werden:

Sonate für Clavier und Violine (oder Flöte) in g-moll 4/4.

Sonate für Clavier und Violine in f-dur 3/4.

Fuga canonica in epidiapente, für eine Violine und obligates Clavier, aus dem musikalischen Opfer.

Suite für Clavier und Violine, in a-dur, bestehend in:

1. Fantasie 4/4,
2. Courante 3/4, sehr lang und ausgesponnen,
3. Entrée 3/4,
4. Rondeau 3/4,
5. Sarabande 3/4.
6. Menuett 3/4,
7. Allegro 4/4.

Sonate für Clavier und Violine in g-moll, eine frühere Arbeit, in welcher Bach offenbar noch nicht zu der höheren Reife herangebildet erscheint, welcher wir in der großen Mehrzahl seiner Compositionen begegnen. Die Melodie ist lebendig, gegen die thematische Bearbeitung fast überwiegend. Das Werk besteht aus folgenden Sätzen:

Andante in g-moll 3/4.

Adagio in es-dur $^{9}/_{8}$.
Allegro in g-moll $^{2}/_{4}$.

Neun Trios für Clavier mit Flöte= oder Violin=Begleitung, und zwar:

ein Trio in es-dur für obligates Clavier und Flöte,
ein Trio in h-moll für Clavier und zwei Flöten,
fünf Trios in c-moll, e-dur, f-moll, g-dur und a-dur für Clavier und Violine,
zwei Trios in a-dur und h-moll für obligates Clavier und Violine.

Drei Sonaten für Clavier und Viola di gamba:

Son. 1. Adagio in g-dur $^{12}/_{8}$.
Allegro ma non tanto in g-dur $^{2}/_{4}$.
Andante in e-moll $^{4}/_{4}$.
Allegro moderato in g-dur allabreve.

Diese Sonate ist auch für zwei Flöten und Clavier vorhanden und scheint in dieser Form die erste Bearbeitung gebildet zu haben, da in der Sonate mit der Gamba Varianten vorkommen, welche sich entschieden als Verbesserungen darstellen.

Son. 2. in d-dur Adagio $^{3}/_{4}$.
Allegro $^{2}/_{4}$.
Andante in h-moll $^{12}/_{8}$.
Allegro in d-dur $^{6}/_{8}$.

Son. 3. in g-moll. Vivace $^{4}/_{4}$ sehr lang.
Adagio $^{3}/_{2}$ in b-dur.
Allegro $^{6}/_{8}$ in g-moll.

Drei Sonaten für Clavier und Flöte:

Son. 1. g-moll $^{4}/_{4}$. Andante, in schwermüthig melodischem Charakter,

Largo e dolce, d-dur $^6/_8$,
Presto, h-moll allabreve,
Allegro $^{12}/_{16}$,

mit eigenthümlich geistvollem Thema, welches in der interessantesten Art verarbeitet ist.

Die Flöte hat in ihrer Behandlung nirgend etwas rtuosenhaftes, selbst nicht in den mit dem Clavier con-rtirenden Passagen.

Son. 2. es-dur $^3/_4$, Allegro moderato,
Sicilienne, g-moll $^6/_8$ mit einem reizendem Thema,
Allegro, es-dur $^1/_8$,

alle drei Theile in gedrängter Form.

Son. 3. a-moll:
Largo e dolce $^6/_8$, sehnsüchtig voll sanfter Melodie,
Allegro, a-dur $^3/_8$, in lebhaftem Character und breiter Anlage.

Zu dieser Sonate ist noch das Bruchstück eines ersten Satzes in a-dur vorhanden.

Sieben Clavierconcerte mit Begleitung des Streichquartetts.

Vier Concerte für den Flügel mit Begleitung verschiedener Instrumente in d-dur, a-dur, f-dur und d-moll, davon:

a. Das Concert in d-dur mit obligater Violine und Flöte nebst Quartett und Contrabaß.

b. Die beiden Concerte in a-dur und f-dur mit Streichquartett und Contrabaß.

c. Das Concert in d-moll desgleichen.

Alle vier stammen aus der Zeit von Bachs Aufenthalt in Cöthen her und bewegen sich nicht in der vollen künstlerischen Freiheit seiner späteren Tonschöpfungen.

Zwei Concerte für Flügel mit Quartettbegleitung in c-dur und c-moll.

Es wird angenommen, daß Bach diese schönen Concerte als Uebungsstücke für seine Söhne Friedemann und Philipp Emanuel geschrieben habe. Sie dürften daher etwa in die Zeit von 1728 oder 1729 zu setzen sein.

Zwei Concerte für drei Flügel mit Quartettbegleitung in g-dur und d-moll.

Es ist fast als gewiß anzunehmen, daß diese ausgezeichnet schönen Claviercompositionen, welche noch heut nicht ohne Bewunderung gehört werden können, der Periode des großen Meisters angehören, in welcher er für den Unterricht seiner Söhne arbeitete und lebte.

Man betrachte das herrliche Concert für drei Claviere in d-moll, welches vermuthlich im Jahre 1731 für Friedemann und Emanuel geschrieben worden.*) Wir finden darin das erste Clavier mit einer gewissen Vorliebe, vielleicht für den am meisten vorgeschrittenen der Spieler, behandelt. Ein feuriger, reich bewegter Satz in d-moll, eine in reizendster melodischer Färbung behandelte Sicilienne und ein höchst glänzendes Allegro, welches eine bravourmäßige Ausführung verlangt, zeichnen dies herrliche Werk aus. Jene stolz und prächtig dahin brausende Harmonienfülle, von dem Streichquartett unterstützt, zeigt uns ein Meisterwerk, zu dessen Verständniß und technischer

*) Griepenkerl, Vorrede zu seiner Ausgabe dieses Concerts.

usführung schon an sich eine nicht geringe Vollkommen=it vorausgesetzt werden mußte. Bach durfte diese wohl nen Söhnen zutrauen, von denen der älteste damals 1 und zwanzig Jahre zählte.

In dieselbe Kathegorie ist auch das Concert für drei laviere ¼ c-moll zu setzen, welches aber älter als das rige und in seinen Dimensionen und in der Conception nfacher als jenes, dessen letzter Satz aber in überaus änzender Weise thematisch bearbeitet ist.

Ein Concert für vier Claviere mit Quartettbegleitung in a-moll, nach einem Vivaldischen Concert bearbeitet, mit der Ueberschrift: Concerto da Antonio Vivaldi, accommodato per quattro Clavicembali da Giov. Seb. Bach.

Zu dieser außerordentlichen Anzahl von Musikstücken ir Claviere und Instrumente treten ferner:

Die dem Markgrafen von Brandenburg im Jahre 1721 gewidmeten Concerte: Nr. 2 in f-dur, Nr. 3 in g-dur, Nr. 5 in d-dur und Nr. 6 in b-dur.

(Nr. 1 und 4 sind unter den reinen Instrumental=compositionen aufgeführt.)

Zu den, in der Hauptzusammenstellung als mit be=ffertem Baß zu spielenden Instrumentalstücken ist zu merken, daß die Kunst des Accompagnements im General=ß zu Bachs Zeit als selbstverständlich vorausgesetzt wurde d für jeden, der am Clavier oder an der Orgel zu be=eiten hatte, unentbehrlich war. Die Schreibart vieler onstücke, zumal der oben genannten, war nicht erschöpfend nug, als daß das Eingreifen des Accompagnisten zur

vollständigen Darstellung der Wirkung, besonders in den harmonischen Combinationen, vermeidlich gewesen wäre. Wie erheblich diese Begleitung und wie sehr Bach selbst Meister im Accompagnement war, bestätigt Mizler, indem er sagt (Musikalische Bibliothek Bd. 1. S. 48. 1739):

„Wer das Delicate im Generalbaß und was sehr wohl accompagniren heißt, recht vernehmen will, muß den großen J. S. Bach hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denkt, es sei ein Concert und wäre die Melodie, so er mit der rechten Hand machet, schon vorhero gesetzet worden“.

C.

Reine Instrumentalcompositionen.

Sechs Violinsoli ohne Begleitung.

Diese merkwürdigen Musikstücke, bei welchen jede Begleitung völlig überflüssig ist und welche zwei- und drei-, ja nicht selten vierstimmig und im strengsten Contrapunkt gesetzt sind, erfordern in ihrem Vortrage die höchste Virtuosität. Sie widerlegen durch die außerordentlichen Ansprüche, welche sie z. B. in den fugirten Sätzen von vollkommenster Durchführung an den Spieler machen, die irrthümliche Ansicht, als ob die Kunst des Violinspiels, die technisch-mechanische Geschicklichkeit seit jener Zeit besondere Fortschritte gemacht habe. Allerdings ist es nicht die Fertigkeit des modernen Virtuosenthums, die hier gefordert wird. Doch verlangt der Vortrag eine Klarheit und Sonderung in den Motiven und in den reichen Figuren, welche selbst den hervorragenden Violinspielern unsrer Zeit eine immerhin sehr bedeutsame Aufgabe bieten.

Fast dasselbe läßt sich von den

Sechs Violoncellsoli ohne Begleitung

sagen, welche indeß dem Character des Instruments gemäß einfacher gehalten sind, als die Violinconcerte.

Der Theoretiker Kirnberger, Schüler Bachs findet*) in diesen Compositionen ein ganz ungewöhnliches Maß contrapunktischer Meisterschaft:

„Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich ist, eine Stimme ohne Fehler beizufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt sein würde. In dieser Art hat man von J. S. Bach, ohne einiges Accompagnement, sechs Sonaten für die Violine und sechs für das Violoncell."

Endlich sind aus derselben Kathegorie von Musikstücken noch bekannt:

Concerto a Violino principale, 2 flauti d'echo, 2 Violini, Viola e Violone in ripieno, Violoncello e Continuo, g-dur.

Concerto a 2 Corni di caccia, 3 Hautbois e Bassono, Violino piccolo concertato, 2 Violini, Viola e Violoncello col basso continuo, f-dur.

Beide aus der dem Markgrafen von Brandenburg gewidmeten Concertsammlung.

Ein Präludium und Fuge für die Laute (c-moll $^{12}/_{8}$, erst kürzlich zum Vorschein gekommen).

Aus dem musikalischen Opfer die 4 letzten Sätze für resp. 2 Violinen und für Flöte, Violine und Baß.

---

*) Die Kunst des reinen Satzes. Th. I. S. 177.

Ein Violinconcert mit Begleitung (a-moll).

Ein Doppelconcert für zwei Violinen mit Begleitung.

Fünf Duos für zwei Violinen.

Ein Trio für Violine, Viola und Baß (nach Hilgenfeld S. 138 mit C. Ph. Emanuel zusammen verfertigt.

Ein Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello.

Eine Sinfonie (oder Suite) in d-dur für 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Baß (4 Sätze).

Sieben Ouvertüren für Orchester, davon drei in c-dur, ferner in g-moll, g-dur, h-moll und d-dur.

Eine Suite für Streich-Quartett, 2 Hautboi und Bassen in c-dur.

In der vorstehenden Zusammenstellung dürften alle irgend bedeutenderen Instrumentalwerke Bachs zusammengefaßt sein.

Daß er an solchen noch sonst Wesentliches geschaffen hätte, ist uns nicht bekannt geworden. Vielleicht existiren, abgesehen von kleineren Werken wie z. B. dem vierstimmigen dem Professor Hudemann gewidmeten Canon und der der musikalischen Societät gewidmeten Kreisfuge, aus der Zeit seiner Jugend und aus den ersten Perioden seines Lebens hie und da noch einzelne Werke. Indeß, wie großes Interesse sie für den von ihm genommenen Entwicklungsgang haben möchten, sie würden doch eben insofern nur von secundärer Bedeutung sein, als sie dem überreichen Kranze seines Ruhms nur einzelne Blüthen

hinzufügen könnten, ohne ihn im Ganzen und Großen zu vermehren und zu bereichern.

Von den obigen Werken sind zu Lebzeiten des großen Tonmeisters durch den Druck veröffentlicht worden:

1. Die Stimmen der Rathswahlcantate zu Mühlhausen vom Jahre 1708.
2. Die vier Theile der Clavierübung.
3. Die „sechs Choräle verschiedener Art“ (siehe Orgelwerke Nr. 4).
4. Einige Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ für Orgel, mit zwei Clavieren und Pedal.
5. Das Musikalische Opfer (siehe S. 321).
6. Jene 69 Choräle mit beziffertem Baß, welche in Schemelli's „Geistreichem Gesangbuch“ eingedruckt waren (siehe S. 93).
7. Der oben bezeichnete vierstimmige Canon, 1727 erschienen und dem Professor Hudemann dedicirt.

Endlich hat Bach angefangen

8. die Kunst der Fuge mit seinen Söhnen gemeinschaftlich in Kupfer zu stechen (siehe den letzten Abschnitt).

Wie wenig dies im Vergleich zu der ungeheueren Menge der von ihm geschaffenen Werke ist, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Doch drängt sich hier von neuem die Betrachtung auf, wie gering doch, aller Anerkennung ungeachtet, die Theilnahme seiner Zeitgenossen an diesen herrlichen Compositionen gewesen sein muß, da selbst dies wenige, wie wir von der Kunst der Fuge wissen, kaum absetzbar gewesen ist, anderes (das musikalische Opfer)

zum großen Theile „gratis“ an gute Freunde vertheilt werden mußte.

Auf der anderen Seite, wie sehr spricht diese geringe Zahl der zur Lebenszeit des Meisters veröffentlichten Werke für dessen bescheidenen einfachen Sinn! Wie leicht hätte er bei seiner Stellung zur Kunst und bei seinem großen Ruf die Welt mit seinen Tonwerken erfüllen können, wenn er die jetzt so gebräuchliche Kunst der Reclame nur in den geringsten Anfangsstadien hätte ausbeuten wollen. Er arbeitete und überarbeitete, besserte und feilte bis an seines langen Lebens Ende mit unsäglichem Fleiß. Aber was er that, das that er nicht um seines Vortheils, seiner Eigenliebe willen, sondern zum Nutzen und Frommen Anderer,

„dem höchsten Gotte zu Ehren“.

rtsetzung der Lebens-Beschreibung und Ende.

---

ohann Sebastian Bach, dessen Werke wir jetzt, theils in
meinen Umrissen, theils in specieller Darlegung be-
tet haben, der ernste Contrapunktist, der große Sän-
rhabener Weihegesänge, der erste Clavier- und Or-
ieler seiner Zeit war ein anspruchsloser Mann von
z sittlichem Character. Als Freund geschätzt, ein
r Bürger des Staats, dem er seit so langer Zeit
hörte, war er zugleich als Haupt einer so zahlreichen
lie, für deren Unterhalt, Erziehung und Ausbildung
it Liebe und Aufopferung zu sorgen wußte, ein Mann
höchsten Achtung werth. Wie wenig auch über das
e Leben seines Hauses und seiner Familie auf uns
nmen sein mag, wir wissen, daß Gattin, Kinder und
ler mit treuer Liebe an ihm gehangen haben, daß
ı Jeden sein Umgang angenehm, daß sein Haus
tlern und Kunstfreunden in gastfreier Weise offen,
daß er ein Mann war, der auch außerhalb seiner
t Interesse, Antheil und Freundschaft zu erwecken ver-
te.

Benügsam und bescheiden, wie er war, hatte er sich
) ausdauernden Fleiß aus kleinen Anfängen empor-

geschwungen, durch die Größe seiner Kunst, durch die Macht und Fülle seiner Ideen jene äußere Stellung zu erwerben gewußt, welche ihn über die gewöhnlichen Kreise emporhob, ihm von Schülern, Kunstfreunden und Zeitgenossen die Bezeichnung des Großen, des weltberühmten Bach, des Fürsten der Orgel- und Clavierspieler verschafft hatte. Seine „Redlichkeit gegen Gott und seinen Nächsten" wurde von Jedermann anerkannt.

Hatten die Mitglieder des Raths zu Leipzig seine überlegene künstlerische Bedeutung nicht zu erkennen vermocht, erkannten sie in dem großen Meister im Wesentlichen vielmehr nur den untergeordneten Schulbeamten, so hat er doch das Cantorat an der Thomas-Schule für alle Zeiten geadelt, ihm eine Bedeutung in der Kunstgeschichte des deutschen Volks gegeben, die nie zu beseitigen sein wird. Er hat gezeigt, wie der Geist eines erhabenen Genius sich außerhalb der menschlichen Rangordnungen seine eigene Stelle zu schaffen weiß, wie er mit bewundernswerther Freiheit über jene Schranken fortschreitet, welche für die große Mehrzahl der strebenden und wirkenden Menschen gezogen, für diese so nothwendig sind.

Daß auch er, der friedfertige, besonnene Mann mitunter von seinem Eifer fortgerissen, von leidenschaftlichen Stimmungen beherrscht wurde, zumal wenn er seine Kunst verletzt glaubte, die ihm das Heiligste, Ehrwürdigste war, was ihm nächst Gott und den Seinigen am Herzen lag, mag wohl entschuldigt werden.

Manche bittere und kränkende Erfahrung ist, wie wir gesehen haben, im Laufe der Zeit an ihn herangetreten.

Was seine Heftigkeit, sein starrer Sinn verschuldet hatten, das mußte er freilich tragen. Doch mochte es ihm nicht wohl angestanden haben, als er einstmals durch einen Fehlgriff des sonst tüchtigen Organisten an der Thomas-Kirche (Görner) beim Orgelspielen so in Zorn versetzt wurde, daß er sich die Perrücke vom Haupte riß und sie jenem mit dem donnernden Ausruf an den Kopf warf: „Er hätte lieber ein Schuhflicker werden sollen."

Ungeachtet des hohen Ranges, den er in der Kunst einnahm, war er voll von Bescheidenheit in Bezug auf sich selbst und von dem lebhaftesten Interesse für die Werke anderer Componisten erfüllt, bei denen er mit großer Freude mitzuwirken nicht unterließ, wo sich die Gelegenheit darbot. Im Quartett oder in sonst mehrstimmigen Instrumental-Compositionen liebte er es, die Bratsche zu spielen, um sich auf diese Weise in den Mittelpunkt der Harmonie zu setzen und diese so nach allen Seiten hin überblicken zu können. Auch begleitete er gerne auf dem Flügel. War er fröhlichen Geistes und wußte er, daß der etwa anwesende Componist es nicht übel nehmen würde, dann zeigte er seine glänzende Fertigkeit im Contrapunkt und in der Beherrschung musikalischer Ideen dadurch, daß er aus dem bezifferten Baß ein neues Trio oder aus drei einzelnen Stimmen ein Quartett extemporirte.

Wenn er in einer fremden Kirche eine mehrstimmige Fuge hörte und einer seiner älteren Söhne bei ihm war, liebte er es, vorher zu sagen, wie der Organist das Thema, wenn er es recht machen wolle, wenden müsse und was derselbe sonst anbringen könne. Traf dies ein, dann gab

er seine Freude dadurch zu erkennen, daß er den Sohn anstieß, um ihn darauf aufmerksam zu machen, daß er richtig vorhergesehen habe.

Gegen fremde Tonkünstler und Virtuosen, deren viele in sein Haus kamen, um den so sehr bewunderten Mann kennen zu lernen, war er voller Freundlichkeit, wenngleich sie nicht selten vergessen mochten, wie untergeordnet ihm gegenüber ihre Stellung zur Kunst sei.

Ein gewisser Conrad Friedrich Hurlebusch, aus Braunschweig gebürtig, später Organist zu Amsterdam und als Orgel- und Clavierspieler nicht ohne einen gewissen Ruf, besuchte ihn einst zu Leipzig, nicht um ihn zu hören oder kennen zu lernen, sondern um sich vor ihm hören zu lassen. Er war ein übermüthiger, launenhafter Mensch, der von seinen Leistungen so eingenommen war, daß er es übel nahm, wenn Jemand, statt vor ihm in stummes Erstaunen zu versinken, sich unterfing sein Spiel zu loben. Er spielte nach Couperins Manier in leichter und gefälliger Weise, hatte auch vieles componirt, was indeß ohne Tiefe und völlig werthlos war.

Bach führte ihn zum Flügel und hörte geduldig den Vortrag eines dieser seichten Musikstücke, eines Menuett mit Variationen, an. Hurlebusch, der nicht anders annahm, als daß der berühmte Mann voll von Entzücken über ihn sei, machte den ältesten Söhnen Bachs mit einer Sammlung gedruckter leichter Sonaten von seiner Composition ein Geschenk, damit sie, wie er sagte, diese fleißig studiren und Gelegenheit haben möchten, daraus etwas tüchtiges zu lernen. Bach blieb, wie sehr er über die Eitelkeit des Fremden erstaunt sein mochte, der in ihm doch wohl den Lehrer seiner Söhne hätte verehren müs-

:, gleichmäßig freundlich gegen ihn und ließ sich im
indesten nicht merken, daß jener seine Söhne, welche
bst in ihrem damaligen Schülerthum schon künstlerische
:deutung genug hatten, viel zu niedrig geschätzt habe.

Daß es ihm, seines aufrichtigen Bestrebens ungeach=
, nicht hatte gelingen wollen, Händel durch persönliche
:kanntschaft näher zu treten, haben wir seiner Zeit gesehen.
agegen gehörte Hasse, der Capellmeister der Königl. Oper
Dresden, zu seinen warmen Verehrern. Er und seine be=
hmte Gattin Faustina waren mehrere Male in Leipzig ge=
:sen und hatten den Meister auf der Orgel und am Clavier,
n großen Tonsetzer für die Kirche aufgesucht und bewun=
rt. Dieser selbst hatte seine Freude daran, die berühmte
resdner italienische Oper, so sehr groß die Kluft zwi=
en ihr und seinen erhabenen Kirchenwerken war, zu
ren. Wir sind ihm zu mehreren Malen dort begegnet
d er soll die Reise dahin nicht gescheut haben, um je=
n vortrefflichen Vorstellungen beiwohnen zu können.
: pflegte dann zu seinem ältesten Sohne, der ihn, ehe
in Dresden angestellt war, dorthin begleiten mußte,
sagen: „Friedemann, wollen wir nicht die schö=
:n Dresdner Liederchen einmal wieder hören?"
ı dieser Aeußerung lag kein Uebermuth und keine Ueber=
:bung. Sie bezeichnete vielmehr das Verhältniß, in
elchem für ihn der damalige Kunstgesang auf der Bühne
:genüber der ernsten Größe der Kirchenmusik stand.

Uebrigens war die Bezeichnung „deutsche Lieder=
)en" für die Opernmusik Reinhard Keisers in Frank=
eich schon seit langer Zeit maßgebend gewesen*) und es

*) Chrysander, Händel. I. 81.

ist nicht unmöglich, daß Bach dieselbe als solche gekannt und auf die italienische Opernmusik angewandt habe, ohne damit irgendwie einen geringschätzenden Begriff verbinden zu wollen.

Wenig bekannt ist es, daß Bach, der ja auch in Cöthen mit seinem nie ruhenden erfinderischen Geiste sich herabgelassen hatte, eine Spieluhr zu verfertigen, der Erfinder zweier Instrumente war. Zu dem ersteren, dem Lauten-Clavicymbel, gab er im Jahre 1740 an Silbermann die Idee an, der sie ausgeführt hat.*) Es war ein flügelartiges, mit Darmseiten bezogenes Clavier, in welchem jeder Chor noch ein sogenanntes Octävchen von Messingdrath bei sich hatte. Es hat sich der schwierigen Stimmung wegen nicht bewährt.

Das zweite Instrument war die Viola pomposa, ein Geigen-Instrument, welches eine Zeit lang im Gebrauch blieb. Sie war größer als die Viola, hatte höhere Zargen und außer den vier Saiten des Violoncello noch eine fünfte in e gestimmte, wodurch der Spieler in den Stand gesetzt war, die hohen und geschwinden Passagen ohne Uebersetzen der Hand zu spielen. Die fortgeschrittene Vervollkommnung des Violoncello-Spiels hat dieses Instrument wieder außer Gebrauch gesetzt.

Wenn die eigene Zeit des großen Tonsetzers dessen Werke nach vielen Seiten hin mit hoher Anerkennung betrachtet hat, so war dies doch keineswegs durchgehends der Fall. Wohl war es schwer, ihm den Rang als ersten und unübertroffenen Meister auf dem Clavier und

*) Hilgenfeldt S. 51.

)er Orgel streitig zu machen. In Bezug auf seine
)ositionen aber war das allgemeine Verständniß nicht
weg vorgeschritten genug, als daß nicht in den tief-
sen Conceptionen, den wunderbar in einander ge-
:genen Formen, den ernsten, oft nur im Zusammen-
: des größeren Ganzen verständlichen Melodienfolgen
ı Bedenken gefunden werden müssen, welche sich eben
)urch ein völliges Vertiefen in den Gang und die
ı dieser Tongewebe hätten beseitigen lassen. Wie
ıoch jetzt bei oberflächlich gebildeten Musikern und
t-Liebhabern derartigen Anschauungen begegnen, so
:ten sie auch zur Zeit Bachs.

)aß sie öfter Ausdruck gefunden haben müssen, er-
sich aus dem Schlußsatz der S. 250 angeführten
intmachung vom Jahre 1743 über das Erscheinen des
heils der Clavier-Uebung, sowie aus der Interesse-
'eit, mit der der Rath zu Leipzig sich gegen die
ırtige Organisation der Kirchenmusik verhielt, für
e Bach so lange Jahre gelebt und gewirkt hatte.

Bir finden sie aber vorzugsweise in jenen, übrigens
unseren jetzigen Begriffen in hohem Grade langwei-
kritischen Erörterungen vertreten, welche der öfter
mte Adolph Scheibe, früher Königl. Dänischer
llmeister, in dem von ihm zu Hamburg herausgege-
ı „kritischen Musikus" niedergelegt hat. Es ist
ihnen ein Federkrieg entstanden, welchen wir, da er
allein um das Urtheil über die Musik unseres Ton-
ers dreht und so recht eigentlich die weit auseinan-
gehenden Anschauungen seiner Zeitgenossen darstellt,
wohl mit Stillschweigen übergehen dürfen.

In dem 6. Stücke des genannten Werks vom 14. Mai 1737*) fand sich nämlich bei Besprechung verschiedener musikalischer Autoritäten seiner Zeit, welche in Briefen eines „auf Reisen befindlichen geschickten Musikanten" niedergelegt waren, folgende auf Seb. Bach bezügliche Stelle:

„Der Herr . . . . . . ist endlich in . . . . der Vornehmste „unter den Musikanten. Er ist ein außerordentlicher „Künstler auf dem Clavier und auf der Orgel, und er „hat zur Zeit nur einen angetroffen, mit welchem er um „den Vorzug streiten kann. Ich habe diesen großen Mann „unterschiedene Male spielen hören. Man erstaunt bei „seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es „möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbar „und so behend in einander schrenken, ausdehnen, „und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne „einen einzigen falschen Ton einzumischen, oder durch eine „so heftige Bewegung den Körper zu verstellen."

„Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer „Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und „wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und „verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre „Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er „nach seinen Fingern urtheilt, so sein seine Stücke überaus „schwer zu spielen, denn er verlangt, die Sänger und „Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente „eben das machen, was er auf dem Clavier spielen kann. Dies ist aber unmöglich. Alle Manieren.

*) Scheibe, krit. Musikus. Neue Auflage. 64 Stück. S. 62

ine Auszierungen, und alles, was man unter der
)e zu spielen versteht*), drückt er mit eigentlichen
aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur
hönheit der Harmonie, sondern es machet auch
esang durchaus unvernehmlich. Kurz: er ist in
usik derjenige, was ehemals der Herr von Lohen=
t der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide
m Natürlichen auf das Künstliche, und von dem
nen aufs Dunkele geführt, und man bewundert
den die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende
die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider
rnunft streitet."

er handfesten Herausforderung folgte natürlicher=
ıe ebenso kräftige, wiewohl sehr viel längere Ant=
:ren Ausführlichkeit uns nicht abhalten kann, sie
ilen. Ihr Verfasser war der Magister Birn=
zu Leipzig, ein warmer Verehrer und Freund

e Schrift ist überschrieben:**)

heyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle
sechsten Stücke des critischen Musikus. Gedruckt
in diesem Jahr.

In 8 Ein Bogen, sechs Blätter.

och=Edlen Herrn, Herrn Johann Sebastian Ba=
. Königl. Majestät in Pohlen und Churf. Durchl.
sen hochbestallten Hoff Compositeur und Capell=

)eibe war hiernach ein Vertreter des alten Systems, in wel=
Manieren und Auszierungen" dem Spieler und dessen Ge=
)erlassen blieben.

ızler, Musik. Bibliothek 1. Bd. Thl. II. S. 62 ff.

meister, wie auch Directoren der Music und Cantoren an der Thomas-Schule in Leipzig widmet diese ihm selbst angehende Blätter mit vieler ergebenheit der Verfasser."

Wir theilen diese Schrift unter Nr. 3a. im Anh. II. mit, soweit sie für den in Rede stehenden Streit von Interesse ist.

Bei aufmerksamer Prüfung derselben möchte man glauben, der gelehrte Magister Birnbaum habe mit weit ausschauendem Blick die Zukunft gesehen und seine etwas breite, aber in hohem Grade vortreffliche Ausführung sogleich für die Kritiker und Mäkler späterer Zeiten eingerichtet. So sehr paßt sie noch in diesem Augenblick auf alles, was auch jetzt so häufig gegen Bachs Compositionsweise gesagt und geschrieben wird. Dieselbe enthält zugleich eine werthvolle kritische Analyse der gesammten Musik des Meisters und ist deshalb, sowie weil sie dessen eigener Zeit entstammt, von ganz besonderem Interesse. Auf sie erfolgte natürlich eine „Beantwortung der unvartheyischen Bemerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musicus, ausgefertigt von Johann Adolph Scheibe, Hamburg 1738. Zwei und halber Bogen in groß Octav." Es würde unnütz sein, auch den Inhalt dieses weitläufigen und im Wesentlichen uninteressanten Druckwerks wiederzugeben, in welchem der Verfasser seine ersten kritischen Anschuldigungen zu beschönigen, theilweis zu entschuldigen bemüht ist. Wie er über die Sache in ihrem ferneren Verlauf gedacht hat, ergiebt sich aus Stück 26 S. 249 seines „kritischen Musikus", wo er sagt: „Ich bin deswegen auch gar nicht über eine vor kurzem in Leipzig gegen itzt gedachtes Schrei

erausgegebene Schrift verdrießlich. Ich bedaure aß sie nach der Partheylichkeit und Ungerechtigkeit erfassers zu stark schmecket und daß sich derselbe überaus bloß gegeben, wie wenig er die wahren e der Musik und ihre wirkliche Schönheit kennet. nwissender wird sogar bei dem ersten Anblick dieser : solches gestehen müssen, und meine Leser sollen es nehr erfahren, wenn ich ihnen die unordentlichen dieser wunderbaren Vertheidigung eines der größe- lusikanten unserer Zeit in ihrer eigentlichen Gestalt en werde. Gewiß man hat diesen berühmten Mann diese schmeichelhafte Lobschrift mehr beschimpfet als n, und man hat seine Vorzüge der schärfsten Prü- uf das stärkste unterworfen, da man ihn über alle 1 Musikanten setzet und da man ausdrücklich be- n will, es sei nur ein Bach in der Welt."

h Mizler hatte sich der Sache, welche in künst- n Kreisen Aufsehen erregt hatte, angenommen und seiner „Musikalischen Bibliothek" im Jahre 1738*) er Weise geäußert: „Das Andere, wovon ich noch wollte, betrifft die Leidenschaften des kritischen Mu- 1 gegen den Herrn Capellmeister Bach. Es stehet em Briefe S. 11: Bachische Kirchenstücke sind alle- ınstlicher und mühsamer, keineswegs aber von sol- Nachdruck, Ueberzeugung und von solchem vernünf- Nachdenken als die Telemannschen und Graunschen

Ich stehe immer in dem Gedanken, der kritische nt müsse entweder nichts von Herrn Capellmeister

and 1. Th. 4.

Bach gehört, oder da er es gehört, keine richtige Erkenntniß der Musik gehabt haben. Herr Telemann und Herr Graun sind vortreffliche Componisten und Herr Bach hat eben dergleichen Werke verfertigt. Wenn aber Herr Bach manchmal die Mittelstimme vollständiger setzet als andere, so hat er sich nach den Zeiten der Musik vor 20 und 25 Jahren gerichtet. Er kann es aber auch anders machen, wenn er will. Wer die Musik gehört, so in der Oster-Messe zu Leipzig vergangenen Jahres bei der Allerhöchsten Gegenwart Ihro Königl. Majestät in Pohlen von der studirenden Jugend aufgeführt, vom Herrn Capellmeister Bach aber componirt worden, der wird gestehen müssen, daß sie vollkommen nach dem neuesten Geschmack eingerichtet gewesen und von jedermann gebilliget worden. So wohl weiß der Herr Capellmeister sich nach seinen Zuhörern zu richten."*)

Inzwischen hatte auch Birnbaum (im Jahre 1739) eine „Vertheidigung seiner unpartheiischen Anmerkungen" drucken lassen, in welcher er dem kritischen Musikus noch stärker als in den unpartheiischen Anmerkungen zu Leibe gerückt war. Mizler aber schleuderte gegen diesen im 2. Theil des 3. Bandes im Verfolg der Scheibeschen Beantwortung (Seite 203 bis 208) die allerdings stark gefärbte Stelle, welche im Anhange II. unter Nr. 3b. ersichtlich ist und welcher wiederum eine Entgegnung Scheibes (Anhang II. Nr. 3c.) folgte.

*) Vergebens haben wir zu ermitteln gesucht, welche Musik vom Jahre 1737 hiermit gemeint sein könne. Es mag wohl eine der Cantaten „Schleicht spielende Wellen" und „Vereinigte Zwietracht" gemeint sein.

So setzte sich der Streit eine geraume Zeit hindurch
:t. Aber nachdem er zuerst über den Werken eines
ßen Meisters entbrannt war und in diesem einem
nstprincip gegolten hatte, artete er weiterhin in persön-
he Zänkereien aus. Ob und in welchem Maße Bach
bst an jenen Schriften Antheil genommen, ist nicht be-
nnt geworden. Erst nachdem jeder Theil sein Pulver
rschossen hatte, hörte der Krieg auf. Bach aber blieb,
is er vorher gewesen war, der große und bewunderns-
ırdige Tonsetzer, dessen Werke jene thörichte Kritik und
n Namen Adolph Scheibe sehr gegen den sonstigen
erth beider mit in die Ewigkeit hinüber geschleppt haben.
Wir haben im Verlauf unserer Darstellung bereits
ter Veranlassung gehabt, den Namen Mizler zu
nnen. Lorenz Mizler war Doctor der Philosophie
ıd Medicin und ein großer Mathematiker. Er war
achs Schüler in der Musik gewesen und nahm in Be-
g auf die musikalische Wissenschaft unter den Autoritä-
n von Leipzig eine hervorragende Stellung ein. Er
tte nämlich im Jahre 1738 dort eine musikalische Ge-
llschaft gestiftet, welche sich die Hebung der Musik zur
ıfgabe gestellt hatte und zu einem gewissen Ansehen ge-
ngt war. Freilich hätte man erwarten sollen, daß der
oße Tonsetzer, den Leipzig das Glück hatte, den seinen
nnen zu dürfen, vor allen anderen in dieser Gesellschaft
itte aufgenommen werden müssen. Aber erst neun Jahre
äter, im Jahre 1747 war es ihm, der damals 23 Jahre
rt lebte und ebenso lange geehrt und bewundert wor-
n war, vorbehalten, in diese Gesellschaft eintreten zu
ırfen.

In welch sonderbarer Weise die Musik zur Zeit unseres großen Tonmeisters selbst von wohldenkenden, einsichtsvollen und kunstgebildeten Männern betrachtet wurde, mag man aus den im Anhang II. unter Nr. 4. angefügten Statuten ersehen, welche unter Anderem festsetzten, „daß man nicht leicht ein neues Mitglied in die Societät aufnehmen solle, das nicht einen Gradum oder ein Amt habe", daß ferner „bloße practische Musikverständige deswegen keinen Zutritt finden könnten, weil sie nicht im Stande seien, etwas zur Aufnahme und Ausbesserung der Musik beyzutragen", daß aber „theoretisch Musikgelehrte aufgenommen werden, wenn sie gleich in der Ausübung nichts wüßten, weil sie in den mathematischen Ausmessungen etwas erfinden könnten."

Es war ferner bestimmt, daß diejenigen, welche diesen Satzungen gemäß in die Societät treten wollten, sich bei dem Secretär der Gesellschaft nebst beygelegten Proben in der Theorie und Praxi, wenigstens in der Theorie, zu melden hätten, und daß jedes Mitglied sein gut auf Leinwand gemaltes Bildniß einzureichen habe.

Nach diesen mehr als problematischen Grundsätzen hätten streng genommen mit Bach auch alle jene großen Glanzbilder unserer deutschen Musik aus dieser musikalischen Societät ausgeschlossen bleiben müssen, welche das Ende des 18. und das erste Drittheil des 19. Jahrhunderts zu so ruhmvoller Höhe empor getragen haben. Denn Wenige von ihnen waren Theoretiker im Sinne Mizlers.

Indeß hatte sich die Societät eine Hinterthüre offen
ıssen, durch welche ausnahmsweise solche Männer ein-
ıhrt werden konnten. Sie hatte nämlich in Vervoll-
ıdigung des Statuts festgesetzt:

„Die Societät behält sich die Freiheit vor, Personen
bekannter Geschicklichkeit aus eigener Bewegung für
Mitglieder zu erklären, und dadurch aller Vortheile,
:in Mitglied hat, fähig zu machen."

Die erste derartige Ernennung erfolgte im Jahre 1745,
:m „Georg Friedrich Händel, Sr. Königl. Ma-
ät von Groß-Britanien Capellmeister, von den sämmt-
en Mitgliedern aus eigener Bewegung erwählet und
hem die erste Ehrenstelle im Jahre 1745 eingeräumt
rde."

Ihm folgte im Monat Juli des folgenden Jahres
:arl Heinrich Graun, Ihro Königl. Majestät in
eußen Capellmeister."

Nicht auf gleiche Höhe stellte man Bach, den großen
ıdsmann und Mitbürger, in dessen unmittelbarer Nähe
n lebte. Seine Aufnahme wurde nicht, als „eines
annes von bekannter Geschicklichkeit", aus eige-
: Bewegung der Mitglieder der Gesellschaft herbeige-
ırt. Er mußte gleich jedem Anderen erst seine „Pro-
n in der Theorie und Praxi" einreichen. Daß er
gethan hat, legt ein schönes Zeugniß für seine Beschei-
ıheit ab.

Der Schluß der Statuten besagte, wie wir gesehen
ben, daß wer die nöthige Geschicklichkeit besitze und in
Societät treten wolle, nebst beigelegten Proben in
: Theorie und Praxi an den Secretair schreiben könne.

Bach reichte als Probestück die herrliche Bearbeitung des Chorals:

„Vom Himmel hoch, da komm' ich her"

ein. Er hat dort ferner, muthmaßlich als theoretisches Probestück, zur Auflösung einen Canon triplex à 6 voci vorgelegt.*)

Auch beeilte er sich, dem Gebrauche der Gesellschaft gemäß, sein Bildniß der Bibliothek einzuschicken, wodurch seine Züge der Nachwelt erhalten worden sind.**) Es trat denn „Johann Sebastian Bach, Capellmeister und Musik-Director in Leipzig, in die Gesellschaft im Jahre 1747 im Monat Junius."

Diese Thatsache ist, abgesehen von der Sonderbarkeit, daß ein Mann wie Bach zum Eintritt in eine „musik-

---

*) Der Canon, welcher auch auf dem in der Thomas-Schule befindlichen großen Brustbilde Bachs ersichtlich ist, lautet nach Mizler, Band IV. der musikalischen Bibliothek, Leipzig 1754, Taf. IV.:



**) Dies schöne Bild, von Haußmann im Jahre 1747 gemalt, hängt jetzt in dem Gesangsaale der Thomas-Schule, ist sehr wohl erhalten und wird bei vorsichtiger Reinigung fast frisch erscheinen. Unter den kurz geschnittenen starken Augenbraunen und unter der hohen edlen Stirn schauen die klugen dunklen Augen, wie von einem innern Humor bewegt, lebhaft hervor. Der Character des Kopfes zeigt eine gewisse Größe und Entschiedenheit. In der Hand hält Bach die oben angeführten [illegible]. Das dem ersten Bande vorgesetzte Bildniß ist nach diesem Original gestochen.

lische Gesellschaft" in seinem 62. Jahre und nach einer mehr als vierzigjährigen ruhmvollen Laufbahn als Tonsetzer und Virtuose noch einer Probe-Arbeit bedurft hat, nachdem man, übrigens mit vollem Rechte Händel und Graun „aus eigener Bewegung" unter die Mitglieder aufgenommen hatte, doch von unschätzbarem Werth. Denn einmal verdankt die Nachwelt ihr, wie bereits erwähnt, den Vorzug, ein Original-Portrait des großen Meisters in Oel erhalten zu haben, welches nach Auflösung der Societät im Jahre 1755 in den Besitz der Thomas-Schule übergegangen ist und sich noch jetzt dort befindet, dann aber war hierdurch auch für den Secretair der Gesellschaft, als welcher J. Mizler, der Stifter derselben, fungirte, die Veranlassung gegeben, das Andenken des großen Mannes nach dessen leider bald genug erfolgendem Tode durch einen Nekrolog zu ehren, der die Grundlage alles dessen bietet, was seine Biographen später in weiterer Ausdehnung aufgezeichnet haben.

Für jetzt, wie nahe der Schlußstein seines Lebens gerückt war, stand Bach noch in der vollen Kraft und Frische des Geistes und in körperlicher Rüstigkeit da. Wir erkennen dies in einem anderen Ereigniß, welches die erste Hälfte desselben Jahres bemerkenswerth gemacht hat und welches noch einen vollen Sonnenblick der Freude über die letzten Lebensjahre des alternden Meisters werfen sollte. Es war eine Reise, die letzte, welche ihm gestattet war, und die, was die äußere Anerkennung, die verehrende Aufmerksamkeit eines wahrhaft großen Mannes anbetrifft, einen der höchsten Glanzpunkte seines ruhmvollen Lebens gebildet hat.

Seine erste Reise war die in Armuth unternommene

und gewiß mit Entbehrungen jeder Art verknüpfte Wanderung des vierzehnjährigen Knaben nach Lüneburg gewesen. Die letzte führte ihn zu dem größten Fürsten, der im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts einen der europäischen Throne geziert hat.

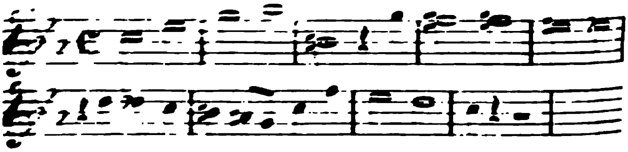
Carl Philipp Emanuel, sein zweiter Sohn, war seit dem Jahr 1740 in den Dienst Friedrich des Großen getreten, wo er als Cembalist bei den Hof-Concerten das Clavier zu spielen hatte. Dem Könige, welcher sich bekanntlich seit frühster Jugend mit der Musik beschäftigt hatte, selbst als Componist aufgetreten ist und die Flöte mit Meisterschaft blies, war der große Ruhm Sebastian Bachs nichts weniger als unbekannt geblieben. Er hatte wiederholt den Wunsch geäußert, ihn kennen zu lernen, und dies zu mehreren Malen gegen den Sohn ausgesprochen. Als diese gelegentlichen Bemerkungen keine Folgen hatten, fragte er Emanuel Bach einmal ganz bestimmt, warum sein Vater denn nicht nach Potsdam komme? Jener unterließ nicht, diesen von dem Verlangen des Königs zu unterrichten. Bach aber, mit Geschäften überhäuft, die Mittheilungen seines Sohnes vielleicht auch nicht für so durchgreifend erachtend, zögerte darauf einzugehen. Indeß wurde der König dringender, Emanuel konnte nicht umhin, dem Vater begreiflich zu machen, daß er dem Wunsche desselben nachkommen müsse und so trat der alte Cantor denn in Begleitung seines ältesten Sohnes Friedemann zu Anfang Mai 1747 die Reise nach Potsdam an, um sich dem damals noch jungen Fürsten, welcher dort residirte, vorzustellen.

Der König hatte jeden Abend Kammermusik. Die Zeit

n Abendessen war dazu bestimmt und Friedrich
oncerte auf der Flöte. „Zur festgesetzten Stunde
er, die Noten unter dem Arm, in das Concert=
zu treten, legte die Musik auch wohl selbst auf
te.“*)
h den mündlichen Ueberlieferungen Friedemann
hat die Begegnung des Königs mit seinem Vater
ermaßen stattgefunden.
Friedrich II. eines Abends bei versammeltem Or=
eben seine Flöte zum Concert zurecht machte, ward
rch einen Offizier der Rapport über die angekom=
Fremden überreicht. Die Flöte in der Hand haltend
einen Blick in diesen Rapport. Dann drehte er sich
r Art von Unruhe gegen die versammelten Capelli=
i und legte mit den Worten: „Meine Herren,
te Bach ist gekommen“ seine Flöte bei Seite.
der in der Wohnung seines Sohnes abgestiegen
ourde sogleich auf das Schloß geladen. Er hatte
inmal Zeit, seine Reisekleidung ab= und seinen
en Staatsrock anzulegen. Mit vielen Entschuldi=
über diesen seinen Aufzug erschien er vor dem
Fürsten, der ihn mit ausgesuchter Zuvorkommen=
fnahm und den über die Verlegenheit und die zahl=
Complimente des alten Mannes lächelnden Hof=
inen verweisenden Blick zuwarf. Das Flöten=Con=
r für diesen Abend aufgegeben. Der König aber
den berühmten Gast in allen Zimmern des Schlosses
und ersuchte ihn, die dort befindlichen Silbermann=

*) gler, Friedrich der Große. S. 276.

schen Fortepiano's, die er sehr hoch schätzte und deren er fünfzehn besessen hat, zu spielen. Die Capellisten begleiteten den König und Bach von einem Zimmer zum andern. Dieser, nachdem er überall probirt und phantasirt hatte, bat den König, ihm ein Fugen-Thema zu geben, um dies sogleich in freier Phantasie von ihm ausführen zu können. Friedrich II. schrieb ihm das folgende Thema auf:



und Bach entwickelte dasselbe in der gelehrtesten und zugleich interessantesten Weise zur großen Bewunderung des Königs, welcher seinerseits den Wunsch äußerte, auch eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören. Da aber nicht jedes Thema zu einer so vollstimmigen Bearbeitung geeignet ist, so wählte sich Bach selbst ein solches und führte es zum Erstaunen der Anwesenden auf eine eben so glänzende als vollendete Art aus, wie er dies vorher bei der Fuge des Königs gethan hatte. Der König, der gewiß nicht zu den leicht in Bewunderung überfließenden Characteren gehörte, war von der unerhörten Meisterschaft des alten Cantors vollständig überrascht. Hinter ihm am Clavier stehend, rief er mehr als einmal: „Nur ein Bach! Nur ein Bach!“ *) An den dem Concert folgenden Tagen führte er ihn, wie im Schlosse zu den Silbermann'schen Pianos, so zu den in Potsdam befindlichen Orgeln in den dortigen Kirchen umher, um auch auf diesen In-

*) Kühnau. Die blinden Tonkünstler. Seite 26.

ımente seine Kunst kennen zu lernen und zu bewundern. enso scheint er ihm, was in Berlin für ihn von In= :sse hätte sein können, haben zeigen zu lassen. Denn ist bekannt, daß man ihm bei dieser Veranlassung das nals neue Opernhaus gezeigt, und daß er hier einen weis seines außerordentlichen und umfassenden Scharf= :ts in Bezug auf Alles gegeben habe, was auf den sikalischen Klang und den Schall von Wichtigkeit sein mte.

Als er nämlich in den dort befindlichen großen Con= t= und Speisesaal geführt worden war, ging er auch die oben umher laufende Gallerie. Nachdem er die cke besehen, sagte er zu den ihn begleitenden Personen, Baumeister habe hier, ohne vielleicht es zu wollen) ohne daß es Jemand wisse, ein Kunststück angebracht. :nn nämlich Jemand an der einen Ecke des länglich reckigen Saales oben ganz leise gegen die Wand sprach, konnte es ein Anderer, welcher über's Kreuz an der)eren Ecke mit dem Gesicht gegen die Wand gerichtet ıd, ganz deutlich hören, sonst aber Niemand im gan= Saal, weder in der Mitte, noch an irgend einer an= n Stelle. Bach hatte die Nothwendigkeit dieser eigen= mlichen Wirkung, von welcher sich die Anwesenden so= t überzeugten, sogleich aus der Richtung der an der cke angebrachten Bogen richtig erkannt.

Die Spenersche Zeitung von 1747 in Nr. 56 vom Mai erzählt diesen Besuch Bachs in Potsdam in fol= :der Weise:

„Aus Potsdam vernimmt man, daß daselbst verwiche= Sonntag (4. May) der berühmte Capellmeister aus

Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu genießen, die dasige vortreffliche Königl. Musik zu hören. Des Abends gegen die Zeit, da die gewöhnliche Kammer-Musik in den Königlichen Apartements anzugehen pflegt, ward Sr. Majestät berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdam angelangt sey, und daß er sich jetzo in Dero Vorkammer aufhalte, allwo er Dero allergnädigste Erlaubniß erwarte, der Musik zuhören zu dürfen. Höchstdieselben ertheilten sogleich Befehl, ihn hereinkommen zu lassen, und gingen bei dessen Eintritt an das sogenannte Forte und Piano, geruhten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschahe dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majestät Dero Allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämmtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papiere bringen und hernach in Kupfer stechen lassen will. Am Montage (8. May) ließ sich der berühmte Mann in der Heil. Geist-Kirche zu Potsdam auf der Orgel hören und erwarb sich bey den in Menge vorhandenen Zuhörern allgemeinen Beifall. Abends trugen Se. Majestät ihm nochmals die Ausführung einer Fuga von 6 Stimmen auf, welches er zu Höchst Derselben Vergnügen und mit Allgemeiner Bewunderung, ebenso geschickt, wie das vorigemal bewerkstelligte."

Man kann hieraus leicht ersehen, daß die Thatsachen

lesentlichen mit der mündlichen Ueberlieferung über=
mmen. Was in dem vorstehenden Berichte fehlt,
durch jene ergänzt. Die Art und Weise, wie Bach
laßt wurde, sich in Potsdam zu präsentiren und die
ils über seine Ankunft daselbst fehlen natürlich. Das
theilen würde einem Zeitungsredacteur damaliger
übel angestanden haben.

on Interesse ist es, aus diesem Zeitungsbericht zu
ren, daß Bach sich auf der Orgel der Heiligen Geist=
e in Potsdam öffentlich hat hören lassen und daß
ch am Abend des zweiten Tages bei Friedrich dem
en war, welcher ihn erst bei dieser Gelegenheit um
echsstimmige Fuge ersucht hat.

eber seine Anwesenheit in Berlin sagt die Spener=
Zeitung nichts. Die Voßische Zeitung nimmt von
ganzen Sache keine Notiz, obschon sie sonst in ihren
entlich einige Male erscheinenden Blättern die An=
heit distinguirter Personen in Berlin, sowie deren
n von dort nach Potsdam und umgekehrt mit großer
uigkeit verzeichnet hat.

Bach kehrte von dieser seiner letzten Reise in hohem
e befriedigt zurück. Das Fugenthema des Königs
tete er alsbald schriftlich aus, ließ es unter der Be=
nung „Musikalisches Opfer, Sr. Majestät von
ußen allerunterthänigst gewidmet" in Kupfer
n und dedicirte es dem Könige. Es besteht aus:

einer dreistimmigen Fuge für Clavier (c-moll alla breve), welche „Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte-Resoluta (Thema sammt Zubehör auf Befehl des Königs canonisch durchge=

führt) überschrieben ist und worin er zugleich in den Anfangsbuchstaben der einzelnen Worte die Bezeichnung R. J. C. E. R. C. A. R. als Kunstfuge gegeben hat. Außerdem enthält dies Werk folgende Stücke:

2. Canon perpetuus super thema regium (c-moll 4/4),
3. Ricercar zu 6 Stimmen (c-moll allabreve),
4. Canon, zweistimmig mit der Ueberschrift: quaerendo invenietis,
5. Einen vierstimmigen Canon,
6. Einen andern zweistimmigen Canon,
7. Einen desgleichen per motum contrarium super thema,
8. Einen desgleichen per augmentationem contrario motu super thema,
9. Desgleichen per tonos super thema,
10. Canon à 2 Violini in unisono super thema,
11. Fuga canonica in epidiapente,
12. Sonata sopra il Soggeto Reale à Traverso, Violino e Continuo, bestehend aus einem
    Largo c-moll 3/4,
    Allegro c-moll 2/4,
    Andante es-dur 4/4,
    Allegro c-moll 8/16,

    endlich:
13. Einen Canon perpetuus, für Flöte, Violine und Grundbaß,

sämmtlich auf das vom Könige gegebene Thema gesetzt, welches überall in der künstlichsten, jede Art contrapunktischer Verwendung erschöpfenden Weise behandelt ist.

Man kann nicht umhin, auch hier den seltenen Reichthum zu bewundern, welchen Bach in der Bearbeitung dieses, in der That ausdrucksvollen und schön erdachten Motivs entwickelt hat und welcher nahe an die riesenhaften Combinationen seiner Kunst der Fuge heranreift.

Unter dem Datum des 7. Juli 1747 überreichte er dem Könige die Ausarbeitung dieses Werks mittelst folgenden Schreibens:

„Allergnädigster König,

„Ew. Majestät reiche hiemit in tiefster Unterthänigkeit ein Musikalisches Opfer, dessen edelster Theil von Derselben hohen Hand selbst herrührt. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besonders Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bei meiner Anwesenheit in Potsdam Ew. Majestat selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruhten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorchen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald daß, wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich faßete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischisch, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere, als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte,

zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleichwie in allen Kriegs- und Friedenswissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich, dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und denselben allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen.

Ew. Majestät
Allerunterthänigst
gehorsamstem
Knechte,
dem Verfasser.

Leipzig, den 7. Juli 1747."

So schrieb der alte, von seinen Vorgesetzten so vielfach gemaßregelte Cantor der Thomas-Schule zu Leipzig an Friedrich den Großen, der zu jener Zeit in der Blüthe seines Lebens und in der aufkeimenden Größe seiner Heldenlaufbahn stand. Gleich fern von kriechender Unterwürfigkeit, wie von unedler Ueberhebung, voll ehrerbietiger Bewunderung für den großen Fürsten, der den vom Lorbeer glänzender Siege umschlungenen Degen so gern mit den friedlichen Künsten, vor allem mit der Musik, der Poesie und den philosophischen Studien vertauschte, sehen wir ihn in männlicher Würde und in dem Selbstvertrauen seines eignen Werths, „den Fürsten aller Clavier- und Orgelspieler", jenem großen Könige gegenüberstehen, in seinem besondern Reiche groß und gewaltig, wie es jener in dem Reiche der Welt war.

Wie es übrigens zu jener Zeit mit der Abnahme solcher Werke stand, ersehen wir aus einem anderen unsern

r Hand Bachs aufbewahrten Briefe an einen seiner zahl-
ichen Vettern, den Cantor und Gymnasial-Inspector
ohann Elias Bach (1705 bis 1755), einem Enkel
eorg Christoph's, des älteren Bruders von Bachs
ater. An diesen schrieb er*):

Monsieur
Monsieur J. E. Bach,
Chanteur et Inspecteur du Gymnase
ccasion à Schweinfourt.

Leipzig, den 6. October 1748.

Hoch-Wohl-Edler
Hochgeehrter Herr Vetter.

Ich werde wegen Kürze der Zeit mit Wenigem viel
gen, wenn sowohl zur gesegneten Weinlese als bald zu
rwartendem Ehe Segen Gottes Gnade und Beystand herz-
ch apprecire. Mit dem verlangten Exemplar der
reußischen Fuge kann vor itzo nicht dienen, indem juste-
ient der Verlag heute consumiret worden, sindemahl
ur 100 habe abdrucken lassen, wovon die meisten an
ute Freunde gratis verthan worden. Werde aber zwi-
hen hier und neuen Jahres Meße einige wieder abdrucken
issen; wenn dann der Herr Vetter noch gesonnen ein
xemplar zu haben, dürften Sie mir nur mit Gelegen-
eit nebst Einsendung eines Thalers Post geben, so soll
as Verlangte erfolgen. Schließlich nochmals bestens von
ns allen salutiret beharren.

Dero Hochwohl-Edler
ergebener
J. S. Bach.

P. S. Mein Sohn in Berlin hat nun schon zwei

*) Neue Münchener Zeitung. 1861. Nr. 285.

männliche Erben, der erste ist ohngefähr um die Zeit geboren, da wir leider! die preußische Invasion hatten; der andere ist etwa 14 Tage alt."

Bach hatte also von dem obigen Werk zunächst nur 100 Exemplare abziehen lassen, deren Preis 1 Thlr. betrug und deren Mehrzahl gratis vertheilt worden ist. Das Interesse für solche Werke scheint eben, wie wir auch weiterhin bei der „Kunst der Fuge" sehen werden, ein beschränktes gewesen zu sein. Daß die oben erwähnte Preußische Fuge keine andere gewesen sein könne als das musikalische Opfer, darf wohl als selbstverständlich betrachtet werden. Merkwürdig bleibt, daß J. S. Bach, welcher die Mehrzahl der abgezogenen 100 Exemplare gratis an gute Freunde verthan, von dem „Herrn Vetter" Bezahlung fordert.

Inzwischen trat eine andere dringendere Sorge an ihn heran. Seine Tochter aus zweiter Ehe, Elisabeth Juliane Friederike, geboren 1726, hatte sich mit seinem ehemaligen Schüler Altnikol verlobt. Im Laufe des Jahres 1748 hatte der alte Tonmeister die Freude, diesen in Folge seiner dringenden Empfehlung als Organisten in der Kirche St. Wenzel zu Naumburg angestellt und so die Verheirathung seiner Tochter ermöglicht zu sehen. Das Empfehlungsschreiben ist uns erhalten.*) Es giebt Zeugniß einmal von der liebenden Sorgfalt, mit welcher der alte Bach, indem er seines Kindes Glück am Herzen trug, zugleich für die Lebensstellung seines ehemaligen Schülers sorgte, der ihm vor vielen Anderen lieb gewesen zu sein scheint, dann aber auch wiederum von

*) Euterpe Jahrg. 23. 1864. Nr. 3. S. 41.

r Eigenwilligkeit seines Characters, in der er handelte, ie es ihm gut und nützlich schien, ohne der Vorfragen gedenken, die oft doch nicht zu umgehen sind. Endlich igt aber auch dieses Schreiben, daß der große Tonmeir, was er zu bitten hatte, mit männlicher Würde und n Gefühl seines eignen Werths zu bitten wußte, ohne ch in kriechende Devotion zu verlieren. Als Instrument ner großen Action ist der Brief ebenso wie jener aus em Jahre 1733 an den Churfürsten von Sachsen, nicht on ihm selbst geschrieben, sondern von einem Copisten mundirt, von Bach unterzeichnet und lautet:

„Hoch Edelgebohrne,
Hoch und Wohl Edel
Veste,
Hoch und Wohlweise Herren
wie auch
Mit aller Ergebenheit Hochzuverehrenden
Herren!

„Ich erinnere mich noch mit dem größten Vergnügen des gütigen Vertrauens, welches Ein Hoch Edler und Hochweiser Rath der Stadt Naumburg in meine Wenigkeit gesetzt: einmal da mein geringes Gutachten bei Reparirung Dero Orgel erfordert, und sodann auch gütigst vor genehm gehalten wurde; das anderemal, als ich auf gütiges Verlangen der Uebernehmung und Probe dieser Orgel beywohnen mußte.*) Dieses Vertrauen zu mir macht mich so kühn, daß ich mir schmeichle, von Dero unschätzbarer Gewogenheit gegen mich die Gewährung einer Bitte zu erhalten. In Abwesenheit nehmlich meines

*) Im Jahre 1746. Das Protokoll ist bereits früher mitget

ehemaligen lieben Ecoliers Hr. Johann Christoph Altnikols, nunmehrigen Organisten und Schul Collegens in Greiffenberg unterstehe ich mich im Nahmen Seiner, und vor Ihn Dero vacante und nun wieder zu besetzende Organisten Stelle ergebenst auszubitten. Ich versichere, daß Sie Hoch Edle und Hochweise Herren an erwehntem Hrn. Altnikol ein solches Subject finden, welches Dero Wünschen vollkommen Genüge leisten wird. Denn da er bereits ein Orgelwerk geraume Zeit unter Händen gehabt, und Wissenschaft, solches gut zu spielen und zu dirigiren besitzet, und besonders ein Werk wohl zu tractiren und behörig zu conserviren vollkommen verstehet, welche Eigenschaften unumgänglich zu einem guten Organisten erfordert werden, da über diese seine gantz besondere Geschicklichkeit in der Composition, im Singen und auf der Violine noch dazu kommt: als bin ich überzeugt, Sie, Hoch Edel und Hochweise Herren, werden sich niemahlen gereuen lassen, mit Dero Wahl erwehntes Subjectum beehret, und auch meiner Bitte gewähret zu haben. Ich selbst werde diese Ihm erzeugte Wohlthat, als mir selbst geschehen rechnen und mich Zeit Lebens mit der größten Hochachtung nennen, Hoch Edel gebohrene, Hoch und Wohl Edle,

Veste, Hoch und Wohlgelahrte, wie
auch Hoch und Wohlweise Herren!

Dero
gantz gehorsamster Knecht
Joh. Seb. Bach
Königl. und Churf. Hoff-
Compositor.

Leipzig den 24. Juli 1748."

Zu diesem mit Sorgfalt redigirten und stylisirten Ge-
iche hatte Bach mit eigner Hand und unter sorgsamer
eachtung der zu seiner Zeit gangbaren Curialien folgende
ngathmige Adresse geschrieben:

„Denen Hoch Edelgebohrnen, Hoch und Wohl-Edlen,
esten, Hoch und Wohlgelehrten, wie auch Hoch und
ohlweisen Herren Oberbürgermeistern, Bürgermeister
nd Rathe der Stadt Naumburg. Meinen Hochzuver-
hrenden Herren und Hochgeneigten Gönnern

in

Naumburg".

Die Organistenwahl fand am 30. Juli statt, noch ehe
ltnikols eignes Bewerbungsschreiben eingegangen war.
Die Empfehlung des großen Tonmeisters scheint dabei von
ewicht gewesen zu sein, und der Oberbürgermeister
Schaller Bach persönlich von dem Erfolge haben benach-
richtigen zu lassen. Denn dieser schrieb ihm noch einmal in
folgendem eigenhändigen Briefe:

„Hoch Edelgebohrener Herr,

Hochgeehrtester Herr Commissions Rath.

Ew. Hochedelgeb. statte zuförderst meinen gehorsamst-
verbündensten Dank ab vor die so gütige Aufnahme meines
ezt übersendeten Schreibens, wie nicht weniger, daß Ew.
Hoch Edelgeb. mich durch Herrn Kämmerer Sonnenkalb
Hochgeneigtest versichern lassen, daß mein gehorsames Su-
chen stattfinden solle. Ich werde Zeit Lebens diese be-
ondere hohe Gewogenheit gegen mich mit der größten
Ehrfurcht bewundern. Ich unterstehe mich aber noch-
mahlen mit inliegenden Ew. Hoch Edelgeb. beschwerlich
u fallen; dann als ich die erstere Nachricht von Erledi-

gung der Naumburgischen Organisten Stelle erhielt u
mich zugleich entschloß, selbst bei Ew. Hoch Edelgeb. u
Ew. Hoch Edel. Rath der Stadt Naumburg vor Hrn. A
nikoln hierum bittlich Ansuchung zu thun: so schrieb ich al
bald hievon, wie auch von meinem gefaßten Entschluß a
diesen meinen ehemaligen Scolier, und erinnerte ihn z
gleich, so bald als möglich durch seine eigene Bitte d
meinen auf dem Fuße nachzufolgen. Da nun Ew. Ho
Edelgeb. durch Herrn Cämmerer Sonnenkalb mir zu wiss
thun lassen, daß Hr. Altnikols eigne Erklärung nunme
erfordert würde: als ist es mir um so viel angenehm
daß ich Dero Verlangen zuvor gekommen, und schon g
genwärtig ein mir überschicktes Memoriale einzusenden i
Stande bin. Wenn also Ew. Hoch Edelgeb. auch dies
Schreiben noch Dero Hohen Fürspruch würdigen wollten,
werde mich Zeit Lebens verpflichtet erachten zu heiß

Ew. Hoch Edelgeb.

Meines Hochzuverehrenden Herrn Commissions Raths
ganß gehorsamster und verbundenster Knecht

Joh. Seb. Bach.

Leipzig den 31. Juli 1748."

Das diesem Brief beigefügte „Memoriale" Altnikols lautet:

„Hoch Edelgebohrne,
Hoch und Wohl Edle,
Veste, Hoch und Wohlgelahrte, wie auch
Hochzuverehrende und Hochgeneigte
Patroni,

Die geneigte Vorsorge, welche mein geliebter und Hoch-

ender ehemaliger Lehrer (cpl. Tit.) Hr. Capell-
Bach in Leipzig, in meiner Abwesenheit vor mich
ı, hat bei Vernehmung derselben mir das größeste
zen verursachet. Hoch Edelgebohrne und Hochweise
könnte mir wohl etwas angenehmer sein, als dieses,
selbst bei Ihnen um Dero erledigtes Organisten-
vor mich ergebenst Ansuchung gethan, und mir
h gleichsam den Weg gebahnet, daß ich nunmehro
etroster meine eigne Bitte vor Dero Augen legen
Ich ersuche Sie Dannenhero, Hoch Edelgebohrne
chweise Herren, mit geziemender Ehrfurcht und Er-
it, Dero bekanndte Güte und Großmuth gegen-
auch an mir zu beweisen, und mich in Dero erle-
Organisten-Dienst einzusetzen. Ich versichre mit
ufrichtigkeit, wenn ich so glücklich sein soll keine
e gethan zu haben, daß ich sodann das mir an-
e Amt mit aller Treu verwalten, und auch bei
orfallenden Gelegenheit mit dem größten Eyfer
verde, daß ich sey

Hoch Edelgeborne, Hoch und Wohl Edel
Veste
Hoch und Wohlgelahrte,
wie auch Hoch und Wohl Weise Herren
Dero
unterthänigster und gehorsamster Knecht
Johann Christoph Altnikol
Organist und Schul Collega
in Niederriesa bei Greiffenberg."

: diesem Memoriale ohne Datum scheint ein zweites,
Oberbürgermeister zu Naumburg gerichtetes Schrei-

ben, vom 27. Juli 1743 datirt, dem obigen Briefe Bachs beigefügt gewesen zu sein.

Aus der ganzen Correspondenz ergiebt sich, daß Bach der Zustimmung Altnikols zu den von ihm geschehenen Schritten zwar wohl sicher sein mochte, dieselbe aber keineswegs erst abzuwarten für nöthig erachtet hatte, sondern in seinem Namen, sowie im Interesse seiner an ihn zu verheirathenden Tochter frisch darauf los gehandelt hat. Altnikol, welcher erst, nachdem Bach die erforderlichen Schritte bereits gethan, hievon und von der erledigten Stelle Kenntniß erhalten, trat sein neues Amt zu Naumburg im Sptember desselben Jahres an und seine Vermählung mit Elisabeth Bach war daher gesichert.

So konnte der große Meister am Abend seines Lebens auf ein gut vollbrachtes Tagwerk mit Befriedigung zurückschauen. Er hatte manchem Schmerz, mancher Sorge sein alterndes Haupt gebeugt, manchem Sturme getrotzt, aber er hatte auch mancher Freude die Pforten seines Herzens geöffnet und Ruhm und Ehre hatten in reichstem Maße um seine Stirn den ewig grünen Kranz dankbarer Anerkennung, hoher Verehrung geschlungen. Noch widerstand sein starker Körper, sein noch stärkerer Geist dem Alter, das an der Schwelle seines Hauses zu lauern begann, und sein Interesse für alles, was ihn umgab, vor Allem aber für seine Kunst hatte in nichts abgenommen.

Dies ergiebt sich sehr deutlich aus einem Streite, der in demselben Jahre 1747 beginnend, auch ihn in ein unerfreuliches Gewirre von Zänkereien verwickelte, das für ihn erst mit seinem, freilich nahe bevorstehenden Ende abschloß.

Wir erwähnen dieses Streits ausführlich, einmal, weil : unmittelbar in die Lebensgeschichte J. S. Bachs ein= reift, uns einen Einblick in seine und seines Zeitalters :haracteristik gewährt, vor allem aber weil er zeigt, mit elchem Interesse Bach seiner Kunst im Allgemeinen und esonders Allem zugethan war, was seine Schüler an= etraf, deren von ihnen erworbene Lebensstellung ja durch yn begründet, gleichsam einen Theil seines eignen Selbst ildete.

Johann Gottlieb Biedermann, seit 1747 Rector es Gymnasiums zu Freiberg in Sachsen, hatte zur hun= dertjährigen Feier des Westphälischen Friedensschlusses im Jahre 1748 im Gewandhause zu Freiberg gegen Zahlung eines Eintrittsgeldes eine dramatische Aufführung veran= staltet, bei der die Schüler des Gymnasiums beschäftigt waren. Doles, einer der von Bach vorzugsweise geliebten Schüler, damals Cantor in Freiberg, hatte die Musik zu dem von dem blinden Dichter Enderlein gefertigten Texte gesetzt. Die Vorstellung, der auch die Bewohner der Umgegend zahlreich beigewohnt hatten, fand entschie= denen Beifall, es erfolgten zahlreiche Wiederholungen und der pecuniäre Ertrag belief sich schließlich auf die bedeu= tende Summe von mehr als 1500 Thalern. Der Rector, welcher über diese Einnahme zu verfügen hatte, gab nur über die Hälfte der Summe Rechenschaft, und wollte den Cantor für seine Mühe und Arbeit mit 30 Thalern abfinden; Doles scheint diese Summe im Vergleich zu der allerdings so sehr bedeutenden Einnahme für sehr ge= ring erachtet zu haben. Er hatte die Musik zu dem „Singspiel" geschrieben, mit dem Einstudiren und Pro=

biren jedenfalls viel Mühe gehabt und hätte also wohl auf einen höheren Theil der Gesammteinnahme rechnen dürfen. Er lehnte daher das Anerbieten Biedermanns ab und erklärte, daß ihm der erhaltene Beifall genüge.

Dies scheint dem Rector mancherlei Bemerkungen zugezogen zu haben. In dem Verdruß hierüber, den er Doles fühlen lassen wollte, schrieb er am 12. Mai 1749 als Programm eine Abhandlung: De Vita Musica ex Plaut. Mostellar, Act. III. Sc. II. Praefatus. Ad Orationes benevole auscultandas officiose invitat M. Jo. Gottl. Biedermann R., Freibergae.

Im Eingange dieser Schrift wird gesagt, es solle gezeigt werden, daß, wie jegliches Ding, wenn es übertrieben werde, mehr Schaden als Nutzen stifte, dies auch von der Musik gelte.

Nicht durch die Schuld der Kunst, wohl aber der Menschen, richte die Gewohnheit zu singen und zu spielen häufig Geist und Sitten übel zu und mache zu jeglicher Ausschweifung geneigt. So lasse auch Plautus den alten Simo sagen: Musice hercle agitis aetatem, ita ut vos decet vino et victu etc., woraus sich ergebe, daß schon zu der Römerzeit die Musiker in schlechtem Ansehen gestanden hätten. Der Verfasser läßt dann eine Reihe von geschichtlichen Citaten folgen, indem er Jubal, den ersten Sänger zur Harfe, als den Nachkommen Cains bezeichnet und Horaz, Cato, Caligula und Nero, Sueton und Tacitus, Cordanus und Luther als Autoritäten, die vor dem Mißbrauch der Musik gewarnt hätten, anführt.

Er, der Rector, habe daher alle Veranlassung, seine Schüler darauf aufmerksam zu machen, daß sie sich vor einer Kunst hüten müßten, welche sie zu einem ausschwei-

:nden Lebenswandel führe und ihnen und Anderen Scha=
en bringen könne.

Die Tonkunst als solche war freilich nicht verdammt
orden. Aber der jedenfalls sehr tactlose und ungeschickte
ngriff war gegen die Musiker gerichtet. Was hätte die
Schrift sonst für einen Zweck gehabt? Sollte sie etwa
loß, wie der Verfasser später behauptet hat*), die Zög=
nge seiner Schule durch vernünftige Vorstellungen vor
em Mißbrauche dieser Kunst verwahren, weil die Er=
ahrung gelehrt, daß so viele, die sich ihr widmen,
n ein liederliches Leben verfallen? In diesem
Falle, meinen wir, wäre es besser gewesen, den Schülern
nicht vorher durch Veranstaltung einer oft wiederholten
musikalisch=theatralischen Vorstellung für Geld den Ge=
schmack an der Musik beizubringen. Damals muß Hr.
Biedermann diese Gefahr noch nicht gekannt haben.

Mit einer richtigen practischen Uebung hätten auch
wohl die würdigen Worte Gesners in den Schulgesetzen
der Thomaner von 1732, Tit. VI. 52 (Musica) genügt, um
einen solchen Zweck zu erreichen, denn dort heißt es: „Sed
abusus tamen vitandus est, canendumque ne praesidium
hoc ad tranquillitatem aut religiones publicae ornamentum comparatum, in libidinis aut petulantiae instrumentum convertatur. Itaque nemo audeat injussu Rectoris et Cantoris convivium quodcunque canendo exhilare aut in universum canendi causa domum quamcumque ingredi“.

Die Schrift Biedermanns gab keine speciellen Andeu=

*) Abgenöthigte Ehrenrettung M. J. G. Biedermanns.

tungen, hatte auch keineswegs jene Uebergriffe im Auge, welchen eben durch die Schuldisciplin hätte abgeholfen werden können; sie beschäftigte sich auch nicht bloß mit „jenen fahrenden Musikanten, die, zumal in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht so gar selten waren*)". Vielmehr bezeichnete sie ganz im Allgemeinen den Stand der Musiker als einen durch Erfahrung und Geschichte verdächtigen. Da sie aber zugleich unmittelbar auf jene Vorgänge folgte, in denen der Verfasser mit Bezug auf sein ungerechtes Verfahren gegen Doles wohl eine reiche Quelle von Aerger und unangenehmen Erörterungen gefunden haben mochte, so lag nichts näher, als die Annahme, daß Doles der eigentliche Gegenstand des Angriffes sein und mit ihm dessen ganzer Stand in diesen hatte hereingezogen werden sollen. Dies war um so empfindlicher, als die Cantoren und Organisten, welche die Flugschrift zwar nicht besonders bezeichnete, die aber doch auch davon nicht ausgenommen waren, es ihren kirchlichen und pädagogischen Functionen eben nicht entsprechend erachten konnten, ihren Stand im Allgemeinen herabgewürdigt zu sehen.

Es regnete daher denn auch sehr bald Flugschriften für und wider. Mattheson allein, der immer schreibfertige, hat deren vier verfaßt, zu deren wirksamsten

a. J. Mattheson: bewährte Panacea, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat. Ueberaus heilsam wider die leidige Kaxechi irriger Lehrer, schwermüthiger Verächter und gottloser Schänder der Tonkunst. Hamburg 1750.

*) Niederrheinische Musik-Zeitung, Jahrgang 1860, S. 229.

b. Wahrer Begriff des harmonischen Lebens. (Hamburg 1750)

ören.

Auch unserm Meister war die Biedermann'sche hrift zugekommen. Daß er, der mit der musikalischen terweisung zahlreicher Schüler betraut war, dieser die che Hälfte eines langen und ruhmvollen Lebens gewidt hatte und dem Doles speciell lieb war, die Aeußeıgen des Freiburger Rectors anstößig finden mußte, rd nicht in Verwunderung setzen können. Er wünschte, ß sie eine Widerlegung finden möchten.

Selbst der Feder nicht hinreichend mächtig, auch, wie ›elung in seiner „musikalischen Gelartheit" sagt, nicht bst ins Feld ziehend, „weil er der Augen wegen ein meritus hieß" schickte er sie an den Organisten Schrör in Nordhausen*), da er in der Nähe niemanden iße noch finden könne, der geschickter wäre sie zu widergen. Schröter entsprach dieser Aufforderung und sandte ne Erwiderungsschrift an Bach, indem er ihn bat, dielbe in einer gelehrten Zeitung oder Wochenschrift abucken zu lassen. Diese Schrift lautete folgendermaßen:

Nordhausen.

„Der so fleißige als geschickte Herr M. Biedermann, lector der Schule zu Freiberg, hat am 12. May 1749

*) Schröter wird von Mizler in seiner musikalischen Bibliothek ı III. Theil S. 352 „ein nicht nur guter, practischer, sondern auch gelehrter Componist und Organist" genannt. Er wird als der rfinder des Fortepiano bezeichnet, zu dem er 1717 als Kreuz-Schür in Dresden die Idee erdacht, und das er 1721 am 11. Februar m ersten Male vor dem Königl. Hofe zu Dresden producirt haben soll.

ein Programma de Vita musica von einem Bogen in ausgegeben, in welchem er durchgehends nur von laster haften Personen redet, die zugleich den wesentlichen Nutzen der Musik von derselben zufälligem Mißbrauche nicht gehörig unterschieden haben. So gewiß aber der Wein daran unschuldig ist, daß man täglich Trunkenbolde antrifft, ebenso gewiß ist die Tonkunst unschuldig daran daß Kayser Caligula und Kayser Nero inutilia terræ pondera gewesen sind. Es entsteht also die Frage, Warum der Herr Rector Biedermann dießmal lauter böse Beyspiele zusammengetragen? Vielleicht sind damals etliche verwilderte Schüler in Freyberg gewesen, als er, nach den Schulgesetzen, abermals ein Programma abfassen mußte: folglich sahe sich der eilfertige Hr. M. Biedermann gerechtfertiget, diese kleine Nebensache, als etwas sonderbares, öffentlich vorzutragen: folglich durfte er den wahren Nutzen und Gebrauch der noblen Musik unkaltsinnig berühren: folglich hat er mit diesem Programate eben so viel Aergerniß erreget, als der ehemalige gothaische Rector Vockerodt, mit seiner 1696 ausgegebenen Einladungsschrift de Musica, medicina falsa mentium intemperatarum wofür ihn aber der Weißenfelsische Concertmeister, Bär durch seinen Ursum murmurantem tüchtig abgeführet. Es ist zu wünschen, daß andere Schulmänner sich vor solchen übereilten Vorträgen künftighin hüten, und sich vielmehr nach dem löblichen Beispiel richten mögen, welches ihnen der geistreiche Constantin Bellermann, Rector zu Münden, bereits 1743, in seinem Parnaso Musarum gegeben anderer hierher gehörigen Schriften itzt zu geschweigen. Uebrigens hat der Hr. M. Biedermann Seite 3 ein ...

ntliches Zeugniß abgeleget, daß er die heil. Schrift nicht it solcher Aufmerksamkeit gelesen, als der ehemalige ector zu Anspach, Herr Deder, welcher in seinem Syngmate variarum observationum, den Lamech, als des ubals Vater, nach Anleitung Gen. IV, zu einem frommen und braven Mann gemacht hat. In Absicht dieser Sache schrieb D. Mizler, in seiner musikalischen Bibliothek, 1. Bd., 5. Theil, 69. Seite, ganz richtig: Die Musik darf sich also, wegen ihres Erfinders nichts mehr vorwerfen lassen, da Jubal so einen ehrlichen Vater gehabt. Doch was ist der Musik daran gelegen, ihr Erfinder mag ein Schelm oder braver Mann gewesen seyn. Die Natur der Musik wird dadurch nicht edler noch geringer... Sollte aber jemand im Ernste dergleichen Vorwurf machen, so kann man ihn auch im Ernste einen Gotteslästerer heißen: Denn wenn die Musik an und vor sich etwas gottloses ist, und doch Gott in heiliger Schrift, selbige, ihn damit zu verehren geboten, so müßte ja Gott etwas gottloses geboten haben, welches abscheulich ist. Der Vorwurf also: Jubal, der Erfinder der Musik, stammet aus gottlosem Geschlechte, oder: viele Musici leben unordentlich, ist und bleibet abgeschmacket, wenn man deswegen die Musik verachten will."

„Es bleibet die Musik des Himmels Kind,
Wenn ihre Söhne gleich nicht alle heilig sind."

Bach hatte dies Schriftstück erhalten und schrieb darüber am 10. Dezember 1749 an den Cantor und Musik-Director Einicke zu Frankenhausen Folgendes*):

*) Einicke, welcher in den Verdacht gekommen war, an dem

„Die Schrötersche Recension ist wohl abgefaßt und nach meinem goût wird auch nächstens gedruckt zum Vorschein kommen... Herrn Matthesons Mithridat hat eine sehr starke Operation verursachet, wie mir glaubwürdig zugeschrieben worden. Sollten noch einige Refutationes, wie ich vermuthe, nachfolgen, so zweifle ich nicht, es werde das Auctors Dreckohr gereiniget und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden.*)

Im Jahre 1750, dem Todesjahre Bachs, erschien nun die Schröter'sche Recension in besonderem Abdruck, einen halben Bogen stark, jedoch wesentlich verändert, in der folgendem Form:

„Christliche
Beurtheilung
des
Von Herrn M. Bidermann
Freybergischen Rectore
im Monat May des 1749sten Jahres
edirten
Programmatis
de
Vita Musica.

„Es hat der in alten Heydnischen und Fabelhafften Schriften vielleicht mehr, als in dem wahren Worte Got-

Streite Theil genommen zu haben, hat die ganze Correspondenz nach Bachs Tode im Jahre 1751 an Mattheson mitgetheilt, der sie in der zweiten Beilage zur dritten Dosis seiner Panacea abdrucken ließ.

*) Mattheson machte zu dem von Bach gewählten Ausdruck „Dreckohr" die Anmerkung: „Expression basse et dégoutante, indigne d'un maitre de chapelle: pauvre allusion au mot: rector."

belesene, Herr M. Bidormann, Rector der Schule Freyberg, am 12. May 1749 ein Programma de :a Musica, von einem Bogen in 4to ausgegeben, welchem er durchgehends nur von lasterhafften Perso- redet, welche zugleich den Wesentlichen Nutzen der sik von derselben zufälligen Mißbräuche nicht gehörig :rschieden haben. So gewiß aber der Wein unschul- ist, daß man möglich Trunkenbolde antrifft, ebenso iß ist die Musik unschuldig, daß Kayser Caligula und o inutilia pondera Terrae gewesen sind.

Es entstehet also die Frage: Warum hat Herr Rector lermann dießmal lauter böse Beyspiele mit gehässi- Ausdrücken aus seiner Bibliothek zusammengetragen? lleicht sind damals etliche verwilderte Schüler in Frey- g gewesen, als er nach den Schulgesetzen dermal ein)gramma abfassen mußte. Folglich sahe sich der eil- ige Hr. M. Bidormann berechtiget, diese kleine Ne- sache als etwas sonderbares öffentlich vorzutragen. glich durfte er den wahren Gebrauch und Nutzen der :n Musik nur kaltsinnig berühren. Folglich hat er mit em Programmate ebenso viel Aergerniß erreget, als ehemalige Gothaische Rector Vockerod mit seiner '6 ausgegebenen Einladungsschrift de Musica, Me- ·ina falsa Mentium intemperatarum, wofür ihm r der Weissenfelsische Concertmeister Bähr durch en Ursum murmurantem tüchtig abgeführet.

Es ist zu wünschen, daß andere Schulmänner sich für hen übereilten Vorträgen künfftig hüten und sich viel-)r nach dem löblichen Beispiel richten, welches ihnen geistreiche Constantin Bellermann, Rector zu

Münden, bereits 1743 in seinem Parnasso Musarum ge-
geben. Anderer hieher gehöriger Schrifften itzt zu ge-
schweigen.

Uebrigens hat der Herr M. Bidermann S. 3 eines öffentliches Zeugniß abgeleget, daß er die Heil-Schrift nicht mit solcher Aufmerksamkeit gelesen, als der ehmalige Rector zu Anspach, Herr Oeder, welcher in seinem Syntagmate variarum den Lamech als des Jubals Vater, nach Anleitung Genes. IV. v. 21 zu einem frommen und braven Mann gemacht hat. In Absicht dieser Sache schrieb D. Mizler in seiner musikalischen Bibliothek 1. Band, V. Theil, 69. Seite gantz richtig: „Die Musik darf sich also wegen ihres Erfinders nichts mehr verwerfen lassen, da Jubal so einen ehrlichen Vater gehabt. Doch was ist der Musik daran gelegen, ihr Erfinder mag ein Schelm oder ein braver Mann gewesen sein. Die Natur der Musik wird dadurch nicht edler noch geringer. .... Sollte aber Jemand im Ernste dergleichen Verwurf machen, so kann man ihn auch im Ernste einen Gottes-Lästerer heißen. Denn wenn die Musik an und vor sich etwas Gottloses ist, und doch Gott in H. Schrift selbige, ihn damit zu verehren, geboten, so müßte ja Gott etwas Gottloses geboten haben, welches abscheulich ist. „Und endlich (mit wenigem viel gesagt), so lauft eben besagtes Programma wider hohe Landes-Fürstliche Kirchen-Ordnung Plaisirs und Interesse. Denn wenn Niemand mehr (nach des Autors Abmahnung) Musica studiren soll, wo bliebe die Kirchen-Musik? Wo würde man Organisten und Capellisten hernehmen? Und was würde die Tranksteuer dazu sagen? Der Vorwurf also:

bal der Erfinder der Musik stammt aus gött-
em Geschlechte, oder: Viele Musici leben un-
›entlich, ist und bleibet abgeschmackt, wenn man des-
ſen die Musik verachten will.

„Es bleibet die Musik des Himmels liebes Kind,
Wenn ihre Söhne gleich nicht alle heilig sind."

In dieser Form verbreitete Bach die Schrift.
Der Titel war, wie man sieht, nicht von Schröter.
h waren in dem Abdruck Abänderungen, Zusätze und
glassungen vorgenommen worden, welche, so unwesent-
sie an sich sein mochten, doch den eigentlichen Ver-
er derselben, obschon sein Name nicht genannt war,
it wenig verletzt zu haben scheinen. Dieser bat Einike
erm 9. April 1750, er möge Bach mittheilen, wie em-
dlich ihm die gewaltsamen Veränderungen seiner Re-
ſion gewesen seien. Sein Trost sei, daß Niemand,
seine Denk- und Schreibart sonst kennen gelernt, ihn
den Verfasser halten könne, des unglücklich gerathenen
ri: Christliche Beurtheilung u. s. w. nicht zu geben-
— Einike entledigte sich seines Auftrags und Bach
wortete ihm am 26. Mai 1750:

„An Herrn Schröter bitte ich mein Compliment zu
hen, bis daß ich selber im Stande bin zu schreiben,
ich mich dann der Veränderung seiner Recension we-
entschuldigen will, weil ich gar keine Schuld daran
e, sondern einzig demjenigen, der den Druck besorgt,
imputiren ist."

Hiermit hätte sich Schröter wohl zufrieden stellen
en. Aber wie hätte seine gekränkte Eigenliebe nach-
en können, ehe ihr im vollsten Maße Genüge gesche-

hen? Seine schriftstellerische Eitelkeit scheint auf eine zu starke Probe gestellt worden zu sein. Die Versicherung Bachs, daß er an den Veränderungen keinen Antheil gehabt, fand bei ihm keinen Glauben, und er verfolgte die Sache weiter. Am 5. Juni, zu einer Zeit, wo Bach blind und bereits in den vorgeschrittenen Stadien eines schweren Siechthums rang, antwortete er an **Einike** in offenbar sehr gereiztem Tone:

„Der Herr Capellmeister Bach bleibet in Culpa, er mag sich itzt krümmen und künftig drehen, wie er will. Er kann aber auf eine kluge Art dieser Sache ein Ende machen, wenn er:

1. sich öffentlich bekennet, daß er der Urheber der christlichen Gedanken sei (NB. Mutatis mutandis),
2. den Herrn Rector Bidermann überführet, daß dessen Hauptabsicht, besage seines Rubri, keineswegs auf das Lob der Musik und derselben Verwandten gezielet, und daß dessen beygebrachte drittehalb Flosculi in laudem Musices nur eine gewisse Decke vorstellen, durch welche jedoch seine Gesinnung gegen die unschuldige Musik klar zu sehen ist.
3. Müßte zugleich der unbekannte Verfasser der aufrichtig genannten Gedanken herausgefordert werden, um sich zu nennen.

Wahrhaftig eine solche Capellmeister-That würde dem Hrn. Bach zur sonderbahren Ehre, unserm Hrn. Matthesen zu einem unvermutheten und wohlverdienten Vergnügen und der edlen Musik zu mehrerem Wachsthum gereichen. Diesen wohlgemeinten Vorschlag bittet, unter gehorsamstem Compliment, nach Leipzig zu berichten."

Einike hielt es für seine Pflicht, den sterbenden blin-
. Greis auch von dieser Erwiderung in Kenntniß zu
en. Aber der Vorhang war im Fallen begriffen. Bachs
› beendete, für ihn mindestens, diesen unerquicklichen
:eit, aus welchem sich, abgesehen von den wohl allsei-
begangenen Ungeschicklichkeiten, vor Allem ergiebt, daß
alte Tonmeister sich in der Mitte seiner Kunstgenos-
als ihrer natürlichen Vertreter einen gefühlt und für
›l berufen erachtet hat, zur Zurechtweisung und Ab-
›r gegen jenen unberechtigten und tactlosen Angriff das
inige beizutragen.*)

In die Zeit, während welcher dieser Streit geführt
:de (1749), fällt die letzte größere Arbeit Bach's, nehm-
das merkwürdige Werk „die Kunst der Fuge“
ch dessen Bearbeitung er jede Möglichkeit zu zeigen
bsichtigte, in welcher ein Fugenthema verwendet wer-
. konnte.

Das aus 15 einhändigen, 2 vierhändigen Fugen (letz-
: für zwei Klaviere geschrieben) und vier canonischen
arbeitungen, im Ganzen aus 21 Stücken bestehende
rk, von denen die Fugen Nr. 12 und 15 auch in der

*) Es hat sich an die Mittheilung dieser Vorgänge ein Streit
: die Entstehung der bereits oben angeführten Cantate Bachs:
er Streit zwischen Phöbus und Pan“ geknüpft, dessen Er-
rung zu interessanten kritischen Feststellungen geführt hat. So
: dieselben für die Lebensgeschichte Bachs und dessen obiges Ton-
k von Interesse waren, sind sie von uns mit gebührender Aufmerk-
keit berücksichtigt worden. Niederrhein. Musik-Zeitung a. a. O.
k. Zeitung 1860 Nr. 152 und 158. Echo, Jahrg. 6 Nr. 47. Vor-
: zur Ausgabe der Cantate „Phöbus und Pan“ durch die Bach-
ellschaft.

vollkommensten Umkehrung dargestellt sind, enthält nur Bearbeitungen eines einzigen Themas, wenn man will Variationen, die Bach Contrapunkte nannte und die sich durch die streng geführte Melodie jeder einzelnen Stimme neben Umkehrungen, Canons, Verengungen und Erweiterungen auszeichnen.

Ein zweites Werk dieser Art und Tendenz giebt es nicht. Es war, wie so viele von Bachs größeren Arbeiten dem Studium und der Belehrung Anderer gewidmet. Er wollte nicht in theoretischen Regeln, sondern in vollkommen ausgearbeiteten Sätzen nachweisen, was ein geschickter Tonsetzer aus einem einzigen Thema herausziehen, wie solches in den Formen und nach den Regeln des höheren und strengeren Contrapunkts auf die aller abweichendste Art behandelt werden könne. Er erschöpft daher in jeder harmonisch denkbaren Combination und mit der höchsten Meisterschaft jeden besonderen Theil dieser Kunst.

In der letzten Fuge tritt den beiden leitenden Motiven ein drittes Thema hinzu, welches in den Tönen b a c h den Namen des Tonmeisters darstellt. Diese Fuge ist nicht beendet worden. Sie bricht unvermuthet ab. Die Augen begannen dem Meister den Dienst zu versagen. Er hörte auf zu arbeiten. Der Riesengeist, der dies Werk zu schaffen angefangen, es fast vollendet hatte, erlosch. So fügte Carl Philipp Emanuel den letzten von seines Vaters Hand geschriebenen Takten die Bemerkung hinzu: „Ueber dieser Fuge, wo der Nahmen Bach im Contrapunkt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben."

Die Absicht Bachs soll es gewesen sein, noch eine te Fuge folgen zu lassen, in der er vier Themata zu bearten, diese in allen vier Stimmen umzukehren und so mit sem contrapunktischen Meisterstück das merkwürdige erk zu beschließen gedachte.

Es war ihm nicht vergönnt, diese Absicht in Erfüllung bringen. Indeß hatte er, wenn es uns gestattet ist, der beurtheilenden Geschichte dieses Werks über den genblicklichen Moment hinausgreifend fortzufahren, bennen, in Gemeinschaft mit seinen Söhnen das Werk in upfer zu stechen. Erst nach seinem Tode wurde diese rbeit vollendet und zwei Jahre später (1752) von Marurg durch eine Vorrede eingeleitet, herausgegeben. Als ntschädigung für die unvollendet gebliebene Fuge war achs letzte Arbeit, der Choral: „Wenn wir in höchsten öthen sein“ dem Werke hinzugefügt worden.

Die Vorrede Marpurgs, wiewohl zwei Jahre nach em Tode des Meisters geschrieben, ist doch nach manen Seiten hin interessant genug, um sie als einen werthollen Beitrag zur Charakteristik des Werks und der ünstlerischen Anschauungen jener Zeit-Epoche über den Werth der Compositionen Bachs nicht außer Acht zu assen. Wir geben sie demnach unsern Lesern in dem Anange II unter Nr. 5.

Dieselbe erinnert in ihrem Zusammenhange und ihrer deenfolge lebhaft an die Vertheidigungsschrift Birnaums gegen die Angriffe Scheibes auf Bach und ergänzt diese. In beiden Schriftstücken ist im Wesentlichen lles ausgesprochen, was über den Werth der Tonwerke es Meisters in ihrer Allgemeinheit zu sagen war. Sie

zeigen, wie das künstlerisch gebildete Publikum aus seiner Zeit über ihn dachte und geben noch heut mit großer Klarheit und Schärfe den Standpunkt an, von welchem aus die Beurtheilung seiner Thätigkeit als Tonsetzer erfolgen muß.

Durch den als Ersatz für die unvollendete Arbeit der letzten Fuge eingefügten Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen“, hatten Bachs Söhne in rührender Weise dem Publikum gegenüber den Mangel an Fertigstellung des Werks motivirt. Es waren nur 30 Exemplare abgezogen worden und der Ertrag derselben war so gering, daß nicht einmal die Kosten der Platten des Stichs herauskamen, welche endlich von den Erben als altes Kupfer verkauft werden mußten, ein in der That trauriges Zeugniß für den Mangel an Interesse, welches das musikalische Publikum Deutschlands für diese nachgelassene Riesen-Arbeit eines seiner größesten Tondichter an den Tag gelegt hat.

Und doch war zu jener Zeit die jetzt längst beendete Epoche der Fugenform noch keineswegs so geschlossen, wie Marpurg dies in seiner Vorrede behauptet hat. Im Gegentheil, sie war durch Bach, als dem unbestrittenen größten Tonsetzer in derselben auf die höchste Stufe der Vollendung erhoben worden und es hat mit ihm sein großer Zeitgenosse Händel sich dieser Form der Musik mit Vorliebe und glänzendem Erfolge bedient.

Die Sache lag etwas anders als Marpurg sie erfaßt hatte. Der polyphone Styl war überhaupt nicht tief in die Stimmungen des musikalischen Publikums eingedrungen. Man betrachtete ihn wie es scheint in weiteren

isen an und für sich ohne besonderes Interesse. Der
Kirchen besuchende Theil der Bewohner Leipzigs aber
nkte der Musik Bachs eben nur diejenige Aufmerksam-
, welche durch den religiösen Inhalt bedingt wurde.
In jedem Falle ist das besprochene Werk, abgesehen
dem Werth, welchen dasselbe als die letzte große
eit eines so ausgezeichneten Mannes erregen muß, ein
hes, das in dem wunderbaren Reichthum der Motive
ihrer Verwendung und Verschmelzung mit der Form
unerreichte Höhe seines Schöpfers auch im Geiste und
seinem innersten Wesen mit Entschiedenheit bekundet.
Uebrigens zeigt merkwürdiger Weise das zu Berlin
indliche Autograph*) eine feste klare Schrift. Erst
jen den Schluß hin wird diese enger, kleiner, weniger
gfältig, mit häufigeren Abänderungen versehen. Auf
letzten Seiten ist sie ganz klein und eng, wenngleich
h immer sehr deutlich. Man möchte kaum daraus er-
nen, daß der, der diese Blätter niedergeschrieben, ein
lindender Greis gewesen sei.

So hatte der alte Meister mit der unerschöpflichen
lle seines Strebens und Wirkens und in dem reich
llenden Strome seiner Erfindung die ihm vorbehaltene
ensbahn bis an die äußerste Grenze zurückgelegt.

Wir haben ihn auf derselben bis zum Ende seiner
rke begleitet, ihn als ausübenden und schaffenden
nstler, als Menschen, als Gatten, Vater, Lehrer und
rger betrachtet.

Es ist ein wohlthuendes Gefühl, am Abende seines

*) Dasselbe enthält 39 Seiten in Hochfolio auf 5 Systemen.

Lebens von der Höhe seines künstlerischen Standpunkts aus in das innere Leben seines Hauses blicken zu können. Auch wenn es uns an positiven Nachrichten in dieser Beziehung fehlt, vermögen wir uns doch ein treues Bild desselben zu entwerfen.

Dies zeigt uns eine stille, nicht mehr zu zahlreiche Familie in ununterbrochener ernster Thätigkeit. Nur ein Mitglied derselben, David, der jüngste ihm im Jahre 1736 geborne Sohn nimmt an dem geistigen und künstlerischen Treiben keinen Antheil. Die Natur hat ihm die Gaben versagt, die sie so verschwenderisch dem Vater zuertheilt hatte. Er ist blödsinnig, und nur die Musik, das Gemeingut der großen Familie Bach, ist im Stande ihm Zeichen von Verständniß und Interesse abzuringen. Im Uebrigen herrscht bei sparsamer Einrichtung Zufriedenheit und heitere Ruhe. Wie hätte ein von häuslichen Sorgen bedrängter Mann neben den ihm sonst obliegenden Pflichten und den aus seiner Stellung sich ergebenden Aergernissen jene ungeheure Productivität entwickeln, seinen Werken jene harmonische Vollendung geben können, welche wir in ihnen bewundern? Wir sehen ihn mit emsigem Fleiße arbeiten an eigenen Werken und an denen seiner Söhne und Schüler. Wir sehen ihn an alles, eignes wie fremdes, die prüfende, bessernde Hand anlegen, sich oft in das Studium der Meister seiner Zeit vertiefen, dann wieder das selbst Geschaffene überarbeiten, kirchliche Aufführungen vorbereiten, in unglaublichem Fleiß die Stimmen zu diesen selbst ausschreiben. Wir sehen, wie seine Söhne, von denen die älteren schon Meister von Rang waren, ihm hilfreich zur Seite stehen, und wie sogar sein Weib

na Magdalena die häusliche Arbeit bei Seite legt,
sie mit fester und sicherer Hand zur Feder greift um
arbeitend die Werke ihres Gatten zu fördern.
Wir sehen, wie alle vereint, in Frieden mit ihrer Um=
ung, Gott dem Herrn, zu dessen Lobe und Preise sie
schöne Werke entstehen ließen, durch einen frommen
tesfürchtigen ehrbaren Wandel, wie durch Gebet und
sang ehren, und wie so in einfach patriarchalischer Ruhe
s Leben dieser merkwürdigen Familie dahin fließt.
Carolina Dorothea, die älteste Tochter aus der
ten Ehe, war unverheirathet geblieben. Wilhelm
iedemann, jetzt 38 Jahr alt, war, wie wir gesehen
en, im Jahre 1733 als Organist an der Sophien=Kirche
Dresden angestellt worden. Im Jahre 1746 hatte er
se Stelle aufgegeben, indem er den besseren Dienst an
Marien=Kirche zu Halle, den sein Vater einst ausge=
lagen, annahm, nachdem er, freilich ohne Erfolg, für die
esdner Stelle seinen zukünftigen Schwager Altnikol
seinem Nachfolger in Vorschlag gebracht hatte.
Auch Carl Philipp Emanuel, seit 1740 in Fried=
h des Großen Dienst, hatte das väterliche Haus
gst verlassen. Mit Stolz konnte der Vater auf beide
hne sehen, wenn schon die Eigenthümlichkeit, das von
m Aeußeren abgekehrte Wesen Friedemanns nicht
e Conflict mit den realen Zuständen der Welt geblie=
t war und dem Vater manche ernste Stunde, manche
were Sorge bereitet haben mag.
Johann Christoph Bernhard, den wir seiner Zeit
Folge der Empfehlung seines Vaters sich als Organist in
ühlhausen niederlassen sahen, war 1739 gestorben. Sonst

befand sich Johann Christoph Friedrich (der Bückeburger), geboren 1732, jetzt etwa 18 Jahr alt, in der väterlichen Lehre, ebenso Johann Christian (der Englische), im Jahre 1735 geboren, also etwa 13 Jahre alt.

Alle übrigen Söhne, deren ihm im Ganzen, einschließlich eines Zwillingspaars, 15 geschenkt worden waren, hatte ihm der Tod entrissen. Ebenso waren von 6 Töchtern nur noch drei am Leben, unter denen die Braut seines Schülers Altnikol.

Es ist uns aus jener Zeit ein Brief J. S. Bachs aufbewahrt, der uns, mehr als manches Anderes, über seine Lebensverhältnisse im Hause belehrt. Derselbe ist an seinen bereits oben genannten Vetter Johann Elias Bach zu Schweinfurt gerichtet und lautet*):

„a Monsieur
Monsieur J. E. Bach
Chanteur et Inspecteur
des Gymnasiastes de la Ville Impériale
à
Schweinfurt.

franque à Saalfeld.

(Saalfeld ist ausgestrichen und Coburg darüber gesetzt.)

Leipzig, den 2. November 1748.

Hoch Edler &c.

Hochgeehrter Herr Vetter.

Daß Sie nebst Frau Liebsten sich noch wohl befinden, versichert mich Dero gestrigen Tages erhaltene angenehme Zuschrift nebst mitgeschicktem Kostbaren Fäßlein Most, wofür hiermit meinen schuldigen Dank abstatte. Es ist

*) Neue Münchener Zeitung a. a. O.

:r höchlich zu bedauren, daß das Fäßlein entweder durch Erschütterung im Fuhrwerk, oder sonst Noth gelitten; :l nach dessen Eröffnung in hiesiges Orthes gewöhnli= e Visirung, es fast auf den 3. Theil leer und nach Visitatoris Angebung nicht mehr als 6 Kannen in gehalten hat, und also schade, daß von dieser edlen ibe das geringste Tröpflein hat verschüttet werden sollen. ie nun zu erhaltenem reichen Seegen dem Herrn Vetter :zlichen gratulire, als muß hingegen pro nunc mein ıvermögen bekennen, um nicht im Stande zu sein, mich ellement revengiren zu können. Jedoch quod ffertur non auffertur und hoffe occasion zu be= mmen, in etwas meine Schuld abtragen zu können.

Es ist freilich zu bedauren, daß die Entfernung unsrer iden Städte nicht erlaubet persönlichen Besuch einander zustatten, Ich würde mir sonsten die Freiheit nehmen n Herrn Vetter zu meiner Tochter Liesgen Ehren Tage, künftigen Monat Januar 1749 mit dem neuen Orga= sten in Naumburg H. Altnikol, vor sich gehen wird, enstfreundlich zu invitiren. Da aber schon gemeldete ntlegenheit, auch unbequeme Jahreszeit es wohl nicht lauben dürfte, den Herrn Vetter persönlich bei uns zu hen: So will ich nur durchaus bitten, in Abwesenheit it einem christlichen Wunsche ihnen zu assistiren, wo= it mich denn dem Herrn Vetter bestens empfehle, und ebst schönster Begrüßung an Ihnen von uns allen beharre

Dero Hoch Edelgebornen
ganß ergebener treuer Vetter
und willigster Diener
Joh. Seb. Bach.

P. S. M. Birnbaum ist bereits vor 6 Wochen beerdigt worden.

P. M. Ohneracht et sich der Herr Vetter geneigt offeriren, ferner mit dergleichen liqueurs zu assistiren, so muß doch wegen übermäßiger hiesiger Abgaben es depreciren, denn daß die Fracht 16 gr., der Ueberbringer 2 gr., der Visitator 2 gr., die Landaccise 5 gr. 3 pf. und generalaccis 3 gr. gekostet hat, als können Herr Vetter ermessen, daß mir jedes Maaß fast 5 gr. zu stehen kömmt, welches dann als vor ein Geschenke zu kostbar ist".

Gewiß ist es von hohem Interesse zu sehen, wie der alte Meister sich an der „edlen Gabe" gefreut hat, deren Inhalt so verschüttet worden, daß ihm aber dennoch die Fracht und Accise von zusammen 1 Thlr. 5 Gr. 3 Pf. zu hoch gekommen ist und er um ihrer willen weitere so kostbare Geschenke hat verbitten müssen.

Wohl hatte zu jener Zeit das baare Geld, von dem er ja nicht in überflüssigem Maße erhielt, einen sehr hohen Werth und wurde in einem sparsamen Haushalt nicht unnütz ausgegeben. Man kann sich dies klar machen, wenn man erwägt, daß Bach, dem doch die Zeit so über alle Maßen kostbar war, gewiß vorzugsweise aus Rücksichten der Geldersparniß die Stimmen zu seinen Kirchenmusiken, sowohl für den Chor als für das Orchester in ungeheurer Anzahl selbst ausgeschrieben, zum Theil das Papier selbst rastrirt, und daß er beim Schreiben der Noten überall die höchste Sparsamkeit beobachtet hat. Ja er hat diese so weit getrieben, daß er die freien Notensysteme, welche für die Hauptmusik nicht in Anspruch genommen waren, zum Aufschreiben anderer Stücke verwendete, so daß auf diese

ise mitunter zwei ganz verschiedene Compositionen eneinander herlaufen. Wie sollte ihm da nicht eine sgabe von 1 Thlr. 5 Gr. 3 Pf. wehe gethan haben, doch nur einem Luxus galt, der in dem Hause des heidenen Cantors entbehrt werden konnte.

Nicht weniger ist es von Werth, die Förmlichkeit zu bachten, in welcher Bach, in der damals üblichen Weise, den „Herrn Vetter“ schreibt, von dem das Geschenk Mostes herrührte und der sich, wie es scheint, recht als Mitglied der großen Familie von Musikern gefühlt . Endlich erfahren wir durch diesen Brief, daß Alt-ol, von dessen Bewerbung um den Organistendienst Naumburg oben die Rede war, erst im Jahre 1749 rathen sollte, und daß die Erlangung der fraglichen elle wohl die Bedingung dieser Verheirathung gewesen t mag, wodurch sich das besondere Interesse erklärt, s Bach daran zu nehmen hatte.

Birnbaum, dessen Beerdigung vor 6 Wochen gemel-wird, war niemand anders als jener wackere Magister Leipzig, der in dem Streite mit Scheibe so energisch die musikalische Ehre und Größe Meister Sebastians getreten war.

Wohl mochte der Ehrentag seiner Tochter Liesgen, : einzigen Tochter, deren Verheirathung ihm zu erleben :gönnt war, eine große und besondere Freude für ihn n, und so begann das Jahr 1749, das für ihn so trübe den sollte, in fröhlicher Weise.

Doch bald darauf begann die Trauer in seinem Hause zukehren. Daß ihm sein jüngster blödsinniger Sohn avid starb, dessen Zustand gewiß oft genug schmerzlich

in sein Vaterherz eingegriffen hatte, konnte er wohl nur für eine Wohlthat erachten.

Wir haben gesehen, daß er schon vor ihm, seit seiner ersten Verheirathung, im Laufe einer mehr als 40jährigen Wanderung durch das Leben der Ehe von den ihm gebornen 21 Kindern nicht weniger als 12 begraben, daß er den jähen Tod eines geliebten Weibes, daß er das Ableben treuer Freunde und Beschützer zu beklagen gehabt hatte.

War ihm nach mancher Seite hin des Erhebenden, Großen, Befriedigenden viel bescheert worden, so war doch sein Leben auch an Schmerzen und Sorgen reich genug gewesen. Oft mag sein gläubiges Herz mit stummer Frage zu Gott und seinem Erlöser aufgeblickt haben. Nun kamen die Tage, von denen er sagen durfte: „Sie gefallen mir nicht."

Wiewohl von starkem Körper und noch kräftigerem Geiste, begann er doch unter dem Uebermaaß der Anstrengungen, die er sich von frühster Jugend an auferlegt hatte, zusammen zu brechen. Seine Augen fingen an, ihm den Dienst zu versagen. Er hatte in den durcharbeitenden Nächten zu viel von ihnen gefordert. Man erinnere sich, daß er schon in frühster Jugend, in monatelanger Arbeit bei Mondschein, ohne sonstiges Licht Noten copirt hatte. Wenn man ferner erwägt, daß er die ungeheure Zahl seiner Werke nicht nur in der Partitur, sondern in übergroßer Menge auch in den Stimmen selbst geschrieben, fremde Compositionen für seinen Gebrauch zu kirchlicher Aufführung und zum Studium copirt, einige seiner Werke selbst in Kupfer gestochen, Unterricht in ausgedehntestem Maaße ertheilt, musikalische Gesell-

aften geleitet, den Dienst an der Orgel versehen, und
‹en alledem bei mäßigem Diensteinkommen für eine zahl=
che Familie zu sorgen gehabt hatte, so wird es nicht in
staunen setzen, daß selbst eine so starke Natur wie die
re war, diesen Anstrengungen auf die Dauer Trotz zu
ten nicht vermochte.

Die Schwäche seiner Augen vermehrte sich von Tag
Tag und es stellten sich Schmerzen ein. Doch meinte
noch nicht, daß sein Ende nahe bevorstehe. Er hatte
‹offt, durch eine Operation seinen Leiden ein Ziel setzen
können. Einige seiner Freunde riethen ihm, sich dazu
es damals von England angekommenen Augenarztes
ı großem Rufe zu bedienen, in den sie Vertrauen setz=
. Aber die Operation, obwohl zweimal vorgenommen,
ßlang. Er verlor den Gebrauch des Gesichts gänzlich.
e sonst angewandten, wie es scheint recht schädlichen
zneien schafften ihm dasselbe nicht wieder, dagegen zer=
tteten sie seine sonst so feste Gesundheit in so hohem
:ade, daß er bei fortwährenden Leiden sechs Monate
ıg das Haus nicht verlassen konnte. Ein blinder Greis,
tte ihn dasselbe Schicksal überkommen, welches ein Jahr
iter seinen berühmten Zeitgenossen und Kunstgefährten
ändel treffen sollte.

Dennoch arbeitete sein unermüdlicher Geist weiter.
as geistliche Lied, jene Form des kirchlichen Gesanges, die
so lange mit Vorliebe gepflegt und in der er so außer=
dentliches geschaffen hatte, beschäftigte ihn auch in den
tunden schweren Leidens. Wie aus der inneren Tiefe
:nes gebrochenen Lebens arbeitete er in den letzten Ta=
:n desselben den Choral: „Wenn wir in höchsten

Nöthen" vierstimmig aus, indem er ihn seinem Schwiegersohne Altnikol in die Feder dictirte. Es war sein letztes Werk, dessen ergreifender, tieffrommer Ausdruck, dessen gläubige Ergebung uns wie ein klarer Spiegel die edle Seele des großen Meisters in dem Augenblicke ihrer Auflösung in die Hände Gottes erkennen lassen. Mit dieser Arbeit war der Quell jener erhabenen Schöpfungen erloschen, welche die Bewunderung und der Stolz des deutschen Künstlerthums sind.

Zehn Tage vor seinem Ende schien es, als ob in seinem Augenleiden eine Besserung eintreten sollte. Eines Morgens vermochte er ganz gut zu sehen und auch das Licht des Tages zu ertragen. Aber es war das letzte Aufglühen der verglimmenden Flamme, die bis dahin eine so heilige Gluth ausgeströmt hatte. Er hatte die schöne Welt, das Licht ihres Tages noch einmal sehen sollen, ehe das Licht seines Lebens auf immer zu erlöschen bestimmt war. Wenige Stunden darauf wurde er vom Schlage getroffen. Ein hitziges Fieber, welches sich einstellte, warf ihn vollends darnieder. Was konnte die Sorgfalt der Seinen und die aufopfernde Thätigkeit zweier der vorzüglichsten Aerzte Leipzigs gegen dies Unterliegen der Natur thun? Am Abend des 28. Julius, nach einem Viertel auf neun, erlag er, sanft hinüber schlummernd, seinen irdischen Leiden. Seine Seele schwang sich empor in jene Höhen, denen sie während eines langen Lebens mit so sicherem Fluge entgegen gestrebt, wohin sie durch ihren Gesang, durch die unerreichte Größe und Gewalt seiner Kunst so viele seiner Nächsten zur Ehre Gottes emporgehoben hatte.

Auf dem St. Johannis Kirchhof zu Leipzig ward sein
› zur Ruhe bestattet. Seinen Leichenhügel deckt kein
:in, kein Kreuz sagt, wo er begraben worden. Gleich
›zart schlummert der große Tonschöpfer unerkannt un-
den Tausenden, deren Gebeine dort ruhen. Das
.te, was von seinem Leben und Sterben bekannt ge-
rden, ist ein auf der Stadtbibliothek zu Leipzig befind-
er, aus der Leichenschreiberei daselbst herstammender
tel:

;in Mann, 67 J. Hr. Johann Sebastian Bach,
ipellmeister und Cantor der Schule zu St.
iomas, auf der Thomas-Schule, wurde mit
m Leichenwagen begraben, den 30. Juli 1750."

Daß der Rath der Stadt Leipzig den großen, uner-
lichen Verlust ohne Theilnahme hinnahm, werden wir
leich erkennen. Was die Thomas-Schule betrifft, so
ssen wir nicht, ob der Tod des außerordentlichen Mannes
rt besonderen Eindruck gemacht habe. Keine Nachricht
t uns, daß die Alumnen ihn mit frommen Gesängen,
: er so oft Anderen gethan, zur Ruhe geleitet hätten.
r eine Trauer- und Leichenrede, wie solche zu jener
t so sehr gebräuchlich waren, mögen die, durch die
ge Krankheit erschöpften Mittel der Familie nicht aus-
eicht haben. In der Jahresrede, welche der Rector
Ernesti im nächstfolgenden Jahre am 4. May 1751
lt, ward dieses Todesfalls nicht gedacht.*) Selbst die
tungen von Leipzig melden das Ableben dieses großen
nsetzers nicht. Er war eben nur Cantor gewesen und

*) Programm der Thomas-Schule in der dortigen Schul-Bibliothek.

seine äußere Stellung hatte ihn, seiner Titel ungeachtet, nicht dazu berechtigt, die öffentliche Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen.

Doch schrieb ein Zeitungs-Correspondent jener Zeit am 31. Juli nach Berlin, wo Bach durch den Besuch bei Friedrich II. bekannt geworden war:

„Verwichenen Dienstag, als den 28sten dieses ist allhier der berühmte Musicus, Herr Johann Sebastian Bach, Königl. Pohlnischer Churfürstl. Sächsischer Hof-Compositeur, Hochfürstl. Sachsen Weissenfelsischer und Anhalt-Cöthenscher Capellmeister, Director Chori Musici und Cantor der St. Thomas Schule allhier im 66. Jahre seines Alters, an den unglücklichen Folgen der sehr schlecht gerathenen Augen-Operation eines bekannten Englischen Oculisten verstorben. Der Verlust dieses ungemein geschickten Mannes wird von allen wahren Kennern der Musik ungemein bedauert."*) Nur die wahren Kenner der Musik waren es also, die des großen Meisters Heimgang bedauerten.

Die musikalische Societät zu Leipzig hat ihm, als ihrem Mitglied in einem besonderen Trauergedichte einen Nachruf gewidmet.**) Es läßt zu Genüge erkennen, daß mindestens diese Gesellschaft zu schätzen wußte, was Bach gewesen war und was die Welt an ihm verloren hatte. Als unmittelbares Zeugniß aus den Tagen, da der Meister seine irdische Laufbahn beschlossen hatte, lassen wir es im Anhange II unter Nr. 6 folgen. Der literarische

* Spenersche Zeitung von 1750 vom 3. August Nr. XCIV.

** Dasselbe ist von Dr. Georg Wenzky verfertigt und Mizler bezeichnet es als „Sing-Gedicht."

harakter der Zeit, in der es entstanden, giebt sich in den
wülstigen Phrasen, den veralteten Wendungen und der
ockenen prosaischen Gesammt-Auffassung eines so schmerz-
hen Ereignisses deutlich zu erkennen.

Lange vor dem Ableben Bachs, dem man wohl mit
Gewißheit entgegen gesehen zu haben scheint, war über
eine Stelle disponirt worden.

Bereits am 2. Juni 1749, also mehr denn ein Jahr
or seinem Tode, hatte Graf Brühl, der allmächtige
irigirende Minister Friedrich August II. das folgende
Schreiben an den damahligen zweiten Bürgermeister Born
erichtet.*)

Hochedelgebohrner
Hochgeehrter Herr Vice-Kanzler.

Ueberbringer dieses, der Compositeur bei meiner Ca-
elle, Harrer, ist dasjenige Subjectum, so ich Euer
Hoch Edelgebohrnen bey meiner Anwesenheit in Leipzig
u künftiger Remplacirung der dasigen Capell-Director-
Stelle, bey sich dereinst ereignenden Abgang Herrn Bachs,
ecommandiret habe.

Da nun derselbe eine Probe Music von seiner Com-
osition daselbst aufzuführen, und dadurch seine habileté
der Music zu zeigen willens ist; So habe Ew. Hoch-
elgebohrne hiedurch bestens ersuchen wollen, bemeldeten
arrer nicht nur hiezu die Erlaubniß zu ertheilen, son-
ern auch sonst zur Erlangung seines Endzweckes allen
ütigen Vorschub zu thun.

Ew. Hochedelgeb. können überzeugt sein, daß ich mei-

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 118. fol. 40.

nes Orts keine Gelegenheit verabsäumen werde, wo ich denselben aufrichtige Kennzeichen derjenigen Hochachtung geben könne, mit welcher unausgesetzt verharre

Ew. Hochedelgebohren
ergebenster Diener
G. v. Brühl.

Dreßden d. 2. Juni 1749.

An
den Herrn Vice-Kanzler Born.

P. S. Gleichwie ich nicht zweifle, daß die von Hrn. Harrer aufzuführenden Probe-Music Approbation finden werde; als wird mir auch angenehm sein, wenn demselben zu mehreren Versicherung, bey sich ereignenden Fall nicht praeteriret zu werden, ein Decret ausgefertigt würde."

Man ersieht aus diesem Schriftstück, daß nicht allein über die Stelle höheren Orts unter der Form der Empfehlung bereits dispenirt war, und daß die sogenannte, schon bei Lebzeiten Bachs aufzuführende „Probe-Musik unzweifelhaft Approbation finden werde," sondern daß dem Stadtrath selbst zugemuthet wurde, das Amt sofort durch „ein auszufertigendes Decret" förmlich zu vergeben. Und der Inhaber desselben, ein Mann von 64 Jahren, war damahls noch nicht einmal tödtlich erkrankt. Doch muß zu Ehren des Stadtraths zu Leipzig bemerkt werden, daß sich in den betreffenden Verhandlungen keine Spur davon findet, daß diesem Ansinnen Folge gegeben oder die Probe-Musik gestattet worden wäre.

Kaum aber hatte Bach nach Verlauf eines Jahres die

igen geschlossen, als auch Harrer mit seinen Empfehlun-
n sich wieder einstellte.

Es kam nehmlich am 9. August 1750 folgendes Schrei-
n ein:*)

Hochedler, Bester.

Nachdem am 28. vor. Monahts der alte Capellmeister
Bach verstorben, so glaube, daß es Ew. Hochedle nicht
nangenehm sein wird, wenn ich demselben ein geschicktes
Subjektum vorschlage, durch welchen das erledigte Can-
orat bei der Thomas und Nicolai Kirche wohl besetzet
erden könne. Es ist dies mein Capell Director, Gott-
eb Harrer, welchen ich auf meine Kosten nach Italien
eschicket, um nicht allein die Composition gründlich zu
lernen, sondern auch den heutigen brillanten Gusto der
Musik sich bestens bekannt zu machen. Ich muß ihm auch
ie Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß er in beydem
ohl reüssirt und sowohl im Kirchen Stylo, als in denen
nderen Arten der Music sich derer Kenner Approbation
ngezogen. Da es nun über dieses ein sehr stiller und
omportabler Mann ist, so trage ich kein Bedenken, den-
elben Ew. Hochedlen auf das nachdrücklichste zu recom-
andiren, und zu versichern, daß dieselben mit seinem
leiß und Application vollkommen zufrieden zu sein Ur-
ach haben werden. Es wird mir übrigens zum besonde-
en Vergnügen gereichen, wenn Ew. Hochedlen denselben
n seinem Suchen Favorisiren wollen, wie ich denn mei-
es Orts bereit sein werde, bei Aller Gelegenheit Ew.

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 118. fol. 48.

Hochedlen die wahre Estime zu erneuern, mit welcher stets verharre

Ew. Hochedlen
Dienstwilligster
Gr. v. Brühl.

Warschau d. 9. August 1750.

An
den Rath zu Leipzig."

Dieses Empfehlungsschreiben war viel weniger kategorisch als das erste. Aber es hätte dessen weiter nicht bedurft.

Am 28. July war Bach gestorben. Bereits am folgenden Tage wurde „in der Enge" des Raths zu Leipzig, noch ehe die sterbliche Hülle des großen Meisters der Erde übergeben worden war, folgendes verhandelt:*) „der Cantor an der Thomas-Schule oder vielmehr der Capell-Director, Bach, sey ebenfalls verstorben, dazu sich angegeben,

Des Defuncti Sohn, Herr Bach, in Berlin.

Hr. Johann Trier, S. S. Th. et Mus. Cultor. event. zu einem Organisten Dienst.

Hr. Joh. Gottlieb Görner, Organist zu St. Thomas.

Hr. Gottlieb Harrer, Director des Hrn. Premier Ministre und Grafen von Brühl Excellenz, welcher von vorgedachtem Premier Ministre stark recommandiret werden.

Gestern (am Todestage) hätten sich gemeldet:

Hr. August Friedrich Graun, Cantor bey dem Gymnasio zu Merseburg.

---

*) Acta des Raths zu Leipzig. VIII. 65. fol. 238.

Hr. Johann Ludwig Krebs, Schloß Organist zu Zeitz.

Hr. Vice Kanzler und Bürgermeister Dr. Born:

Er könne von der Recommandation wohl nicht absehen, wolle daher Harrern sein Votum geben.

Hr. Geh. Kriegsrath und Bürgermeister Stieglitz:

Die Schule brauche einen Cantoren und keinen Capellmeister, ohnerachtet er auch die Music verstehen müße. Harrer hätte viel Gutes versprochen, und sich zu allem, was man ihm vorgehalten, erklähret, wolle dahero theilß dieserhalb, theilß in Ansehung der hohen Recommandation demselben sein Votum geben.

Hr. B. Rath u. Pro-Cons. D. Masian.

Votiren ebenfalß auf Harrern.

Hr. B. Rath D. Trier, Hr. Baumeister D. Winkler, Hr. B. ff. Rath D. Platz, Hr. Baumeister Winkler, Hr. Kammer-Rath Richter, Hr. Baumeister Leistner, Hr. Baumeister Thomae	Etiam.

Exp."

So ward über Bachs Stelle disponirt. Kein Wort des Bedaurens oder der Anerkennung war für den noch kaum Verstorbenen gefallen. Er „der Vornehmste unter den Musikanten", wie ihn Adolph Scheibe genannt hatte, hatte dem Rathe zu hoch gestanden. Man wollte „keinen Capelldirector" haben. Diese Bemerkung in dem Wahlprotocoll des neuen Cantors und die Eile, in der sein Amt durch den Empfohlenen des Mini-

sters besetzt wurde, beides wirft ein bemerkenswerthes Streiflicht auf die Art und Weise, in der man den großen Tonsetzer während seines Lebens betrachtet, wie man seinem endlichen Abgange mit Ungeduld entgegen gesehen hatte. Daß in ihm ein Mann gestorben war, um den ganz Leipzig, der Rath an der Spitze, hätte Trauer anlegen sollen, war keinem von denen, die ihr Votum für Harrer abgegeben hatten, zum Bewußtsein gekommen.

Und doch muß man, wenn man die Verhältnisse gerecht beurtheilen will, zugestehen, daß auch in der rücksichtslosen Weise, in der hier verfahren worden war, eine gewisse Berechtigung lag. Der Künstler und Tonsetzer Bach galt der Schuldeputation nichts. Ihr war der Cantor gestorben, der schon in den Jahren seiner Kraft das Amt nicht verwaltet hatte, wie man es verlangt, der seit einem Jahre schwer erkrankt, zuletzt gar nichts mehr zu leisten im Stande gewesen war. Der strengen Pflicht, wie der Rath sie verstand, war seither nicht Genüge geschehen. Man trachtete danach diesem Uebelstand abzuhelfen.

Bach hinterließ sein Weib Anna Magdalena mit zwei unverheiratheten Töchtern, von denen die jüngere Regina Susanna erst 8 Jahre zählte. Seine Tochter „Liesgen" war verheirathet. Von seinen zahlreichen Söhnen waren nur noch vier am Leben, Friedemann, Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich und Johann Christian.

Die Verhältnisse waren dürftig genug. Am 15. August wandte sich die Wittwe Bach mit folgendem Schreiben an den Rath*):

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 118 Vol. III. fol. 49

Magni fici.

Hoch Edelgebohrne, Hochedel, Vest und Hochgelahrte, auch Hochweise Hochgeehrte Herren!

Nachdem es dem unerforschlichen Rath und Willen des sonst so liebreichen Vaters im Himmel gefallen, meinen lieben Ehemann den hiesigen Directorem der Music und Cantorem der Schule zu St Thomae vor einigen Tagen durch einen seel. Tod aus dieser Zeitlichkeit zu nehmen und mich daher in den betrübtesten Wittben Stand zu setzen; und denn von langen Zeiten her bei der Schule von St. Thomae eingeführet, daß die Wittben derer verstorbenen Cantoren annoch das Gnaden halbe Jahr nach dem Tode ihrer Ehe Männer erhalten, solches auch meine Antecessorin die Cunauin, und vor solcher die Schallin, und deren Vorfahren genoßen: Als unterstehe mich Ew. Magnificens Hoch Edelgeborn: Hocheb. und Hochw. Herrn unterthänigst gehorsamst bittend hierdurch anzugehen: Dieselben geruhen, vermöge Dero angebohrnen Leutseligkeit und weltberühmten Gütigkeit solche hohe Gnade mir ebenfalls hochgeneigtest angedeyhen zu lassen: Als wofür Zeit Lebens mit allen ersinnlichen Hochachtung zu seyn mich bemühen werde.

Ew. Magnificens Hoch Edelgeb.
Hoch Edel und Hochw. Herr
Dienstgehorsamste
„Anna Magdalena Bachin
Wittwe.

Leipzig den 15. August 1750."

Es wurde darauf, nachdem die Rathseinnahme-Stube unterm 17. August Bericht erstattet hätte, zustimmend beschlossen:

„Die verwittwete Frau Bachin suche anher das halbe Gnadenjahr zu gestatten, da ehedem die Cunauin auch Schallin dergl. erhalten, auf beschehnes Nachschlagen sowohl bei der Einnahme Stube als auf der Schule finde sich nach den beiliegenden Nachrichten, daß ehedem deren Schul-Collegen Wittben und Kinder solches bekommen und Hr. Harrer habe bei seiner Abreise declarirt, daß er sich dessen wolle gefallen lassen, wenn dereinst seine Wittbe dieses beneficium ebenfalls zu hoffen hätte*)".

Zwei Jahre später begegnen wir in den Acten des Raths folgendem

„Pro Memoria**)".

Herr Johann Sebastian Bach, Cantor zu St. Thomae obéit den 29. Juli 1750 und hat dessen Wittbe, da er noch 10 Wochen im quartal Crucis d. a. gelebet, die Besoldung vor solches quartal an 21 rthl. 21 gr. als verdient empfangen.

Ferner sind derselben auf Verordnung ausgezahlt:

21 rthl. 21 ggr. vor das quartal Luciae 1750 statt des gesuchten halben Gnaden Jahres, zu einer freywilligen Beyhilfe.

40 rthl. wegen ihrer Dürftigkeit auch einiger überreichten Musicalien den 19. May 1752.

Wir sehen aus diesem Schriftstück, daß Bachs Wittwe in der That in Dürftigkeit lebte und daß der Rath sie unterstützt hat. Auch erfahren wir dabei, daß sie, offenbar im Drange der Noth, dem Rath Musikalien

*) Acta des Raths zu Leipzig. VIII. 65

**) VII. B. 118. Vol. II. fol. 77.

› aller Wahrscheinlichkeit nach Compositionen ihres
storbenen Gatten überreicht hatte, um sie zu Gelde zu
chen.

Hält man dies mit dem bekannten Umstande zusam-
n, daß die Hinterbliebenen Bachs die Kupferplatten,
che zum Stich der Kunst der Fuge verwendet wor-
waren, als altes Metall haben verkaufen müssen, so
heint deren Loos in der That beklagenswerth.

Wohin waren jene herrlichen Träume geschwunden, in
en Anna Magdalena während der Tage ihres Glücks
ihres Gatten Händen das Buch erhalten hatte, in dem
ie Erinnerungen ihres Brautstandes und der ersten Jahre
es glücklichen Beisammenseins eingezeichnet hatte? Man-
und Noth waren mit seinem Tode in die Familie einge-
rt, die wir noch wenige Jahre zuvor in einer, wenn
ht glänzenden, doch zufriedenen und behaglichen Lage ge-
en haben. Nicht einmal der Trost war ihr geblieben,
ß die Mitwelt den großen Todten beweinen half, daß sein
rlust empfunden, bedauert wurde. Nun trat auch das
er an die Thür der Wittwe. Wie sie gelebt und ge-
en wissen wir nicht. Sieben Jahre nach ihrem Gatten
54) folgte sie ihm in die Ewigkeit hinüber, wo die
rge schweigt und der Treue ihr Lohn zu Theil wird.

Fragen wir aber nach den Musikalien, die sie dem
the überreicht hatte, so wissen wir darüber keine Aus-
ft zu geben. Die Rathsacten enthalten weder das be-
fende Gesuch, noch etwas Weiteres über den Verbleib.
uthmaßlich waren jene Noten der Thomas Schule über-
sen worden und sind dort nach und nach verschwunden.

Wirft man von der Scheide des Jahrhunderts aus,

das dem Wirken des großen Tonmeisters gelauscht, einen letzten betrachtenden Blick auf die weit ausgezweigte Familie, welche zu Anfang desselben in so zahlreichen Sprossen durch die Musik dem religiösen Cultus ihrer Zeit gedient hatte, so wird man dieselbe mit dem Gefühl ernster Ueberraschung von dem Schauplatz menschlicher Thätigkeit verschwunden sehen. Ueber die Schicksale der vier Söhne Bachs, welche eine hervortretende Stellung in der Kunst eingenommen haben, werden wir in abgesondertem Werke Bericht erstatten. Ihr Stamm erlosch mit ihnen.

Wo aber waren die Nachkommen jener großen Thüringischen Organisten- und Cantoren-Familie geblieben, welche in den Tagen der Jugend und Manneskraft unsres Meisters die sächsischen Lande erfüllt hatten? Das Geschlecht des Urvaters Veit Bach hatte in dem wunderbaren Mechanismus der Welt seine Bestimmung erfüllt. Es hatte den großen Tonmeister hervorgebracht. Nun ward es zu den Todten geworfen.

Mit schmerzlichem Bedauern weilt unser Blick auf seiner jüngsten Tochter Regina Susanna, die ihren Vater nur als Kind gekannt hatte. In Noth und Hülflosigkeit finden wir sie, fast die letzte ihres Stammes, als Greisin zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts wieder. Das Intelligenz-Blatt zur Allgem. Leipz. Musikzeitung, Jahrgang 2, No. XIII vom Mai 1800 enthält eine von dem warmen Verehrer des großen Meisters, Fr. Rochlitz, unterzeichnete „Bitte", in der es heißt: „Die Familie Bach ist nun ausgestorben, bis auf eine einzige Tochter des großen Sebastian Bach. Und diese Tochter, jetzt in hohem Alter, — diese Tochter darbt. Sehr wenige wissen

3; denn sie kann, nein sie soll, sie wird auch nicht bet-
:ln! —"

Die Bitte um Unterstützung hatte einigen Erfolg.)enn eben dort, aus dem December des Jahres 1800, t No. IV finden wir folgenden „Dank":

„Es ist mir durch die Verwendung der Herrn Breitopff und Härtel und Hrn. Fr. Rochlitz beim Publicum elungen, eine so ansehnliche und gütige Unterstützung ıeiner Schwäche zu erhalten, daß mein inniger Dank afür nur mit mir selbst aufhören kann. 96 rthl. 5 gr. nd es, die ich von der Güte meiner Unterstützer durch ie Hände jener Herrn erhalten habe. Wenn es den leistern meines verdienten Vaters und meiner verdienten)rüder vergönnt ist, an meinen Schicksalen Antheil zu ehmen, wie sehr muß ihr bisheriges Mitleid in Mitreude verwandelt sein.

Leipzig im December 1800.

Regina Susanna Bach."

Aber die Bitte für die Noth darbende Tochter des roßen Meisters war weiter hinaus über die Mauern und nd Thore Leipzigs gedrungen. Sie hatte an ein Herz eschlagen, das ihm verwandt war, das sich ihm ebenürtig fühlen durfte. Der Name Ludwig van Beethoven klingt wie Orgelton und Harfenklang in die trübe Stimmung hinein, die über dem letzten Kinde Bachs ausebreitet war.

Am 19. Mai 1801 schrieb Rochlitz noch einmal:

„Unsere Bitte um Unterstützung der einzigen aus dem Bachischen Hause Uebergebliebenen, der jüngsten Tochter Sebastian Bachs, ist vom Publicum nicht übersehen wor-

24*

den: man hat dieſer guten Frau durch uns einen nicht ganz unbeträchtlichen Beytrag zur Erleichterung ihres unverſorgten Alters zukommen laſſen; ſie hat in dieſen Blättern hierüber quittirt und dafür gedankt. Mit inniger Rührung empfingen wir aber jetzt den 10. May durch den Wiener Tonkünſtler, Herrn Andreas Streicher, die anſehnliche Summe von 307 Gulden Wiener Courant, welche von dem hieſigen Banquier Löhr mit 200 Rthlr. bezahlt worden iſt, von den untengenannten Perſonen.

Die Sammlung war durch den angeführten Muſiker veranſtaltet, und vornehmlich betrieben worden von dem verdienten Grafen F r i e s in Wien, an welchen ohnedies, wer unter uns Sinn hat für das Gute und Schöne von ſeinem Aufenthalt in Leipzig her, ſo gern denkt. Zugleich erklärte ſich der berühmte Wiener Componiſt und Virtuos, Herr v. B e e t h o v e n, er werde eines ſeiner neuſten Werke einzig zum Beſten der Tochter Bachs im Breitkopf-Härtelſchen Verlage herausgeben, damit die gute Alte von Zeit zu Zeit Vortheil davon ziehen möchte: wobei er auf ſo edle Weiſe auf möglichſte Beſchleunigung der Herausgabe dringt, damit uns ja nicht etwa dieſe Bach früher ſtürbe als jener Zweck erreicht würde" —

So reichte B e e t h o v e n, der gewaltige große Meiſter über der Aſche ſeines Vorgängers dieſem die Bruderhand in der Unterſtützung ſeiner einzig übriggebliebenen Tochter. R e g i n a S u ſ a n n a Bach dankte am 20. Mai deſſelben Jahres in folgenden Worten:

„Mit Thränen der Freude empfange ich dieſe, alle meine Erwartungen weit überſteigende Summe. Keinen von den Tagen, die mir die Vorſehung noch ſchenkt, ich

rgehen, ohne daß ich dieser meiner Wohlthäter mit in=
jem Dank gedächte.

Leipzig den 20. May 1801.

Regina Susanna Bach“.

So endete die Familie Sebastian Bachs unter All=
sen und in Dürftigkeit.

Und seine Werke, seine geistige Nachkommenschaft?
splittert und verstoben, in Hunderte von Händen ver=
ilt, waren sie lange Zeit hindurch eine Beute des Zufalls,
Unwissenheit, der Alterthumskrämerei.

Mizler, der erste Biograph Bachs hatte nach Rück=
ache mit Carl Philipp Emanuel die zahlreichen
beiten des großen Tonsetzers in folgender Weise zu=
mmengefaßt*):

„Die Werke, die man diesem großen Tonkünstler zu
iken hat, sind endlich folgende, welche durch den Kupfer=
h gemeinnützig gemacht worden:

1. Erster Theil der Clavier=Uebungen, bestehend in sechs Suiten.
2. Zweiter Theil der Clavier=Uebungen, bestehend in einem Concert und einer Ouvertüre für einen Clavicymbal mit 2 Manualen.
3. Dritter Theil der Clavier=Uebungen, bestehend in unterschiedenen Vorspielen, über einige Kirchengesänge, für die Orgel.
4. Eine Arie mit 30 Variationen, für 2 Claviere.
5. Sechs dreistimmige Vorspiele, vor ebensoviel Gesänge, für die Orgel.

*) Musik. Bibliothek 1754 4. Bd. 1. Thl. S. 167.

6. Einige canonische Veränderungen über den Gesang: Vom Himmel hoch da komm ich her.
7. Zwo Fugen, ein Trio und etliche Canones, über das oben gemeldete, von Seiner Majestät dem Könige von Preußen aufgegebene Thema, unter dem Titel: musikalisches Opfer.
8. Die Kunst der Fuge. Dieses ist das letzte Werk des Verfassers, welches alle Arten der Contrapunkte und Canonen über einen einzigen Hauptsatz enthält. Seine letzte Krankheit hat ihn verhindert, seinem Entwurfe nach, die vorletzte Fuge völlig zu Ende zu bringen, und die letzte, welche 4 Themata enthalten und nachgehends in allen Stimmen Note für Note umgekehrt werden sollte, auszuarbeiten. Dieses Werk ist erst nach des seeligen Verfassers Tode ans Licht getreten.

Die ungedruckten Werke des seeligen Bach sind ungefähr folgende:

1. Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage.
2. Viele Oratorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanktus, Dramata, Serenaden, Geburts-, Namenstags- und Trauermusiken, Brautmessen, auch einige komische Singstücke.
3. Einige zweichörige Motetten.
4. Eine Menge von freien Vorspielen, Fugen und dergleichen Stücken für die Orgel, mit dem obligaten Pedale.
5. Fünf Passionen, worunter eine zweichörige befindlich ist.

6. Sechs Trio für die Orgel mit dem obligaten Pedale.
7. Viele Vorspiele vor Choräle, für die Orgel.
8. Ein Buch voll kurzer Vorspiele vor die meisten Kirchenlieder für die Orgel.
9. Zweimal vierundzwanzig Vorspiele und Fugen durch alle Tonarten, fürs Clavier.
10. Sechs Toccaten fürs Clavier.
11. Sechs dergleichen Suiten.
12. Noch sechs dergleichen etwas kürzer.
13. Sechs Sonaten für die Violine ohne Baß.
14. Verschiedene Concerte für 1, 2, 3 und 4 Clavicymbale.
15. Sechs Sonaten für den Violoncell.
16. Endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art und für allerley Instrumente".

Man sieht, daß dieser Nachweis im Vergleich zu der übergroßen Menge der Schöpfungen Bachs dürftig genug ist und insbesondere in den Nummern 2, 3, 4 und 16 sehr allgemein lautet. Und doch befand sich das Meiste in den Händen der Söhne und im Besitz der Thomas-Schule.

Was dieser angehört hatte, ist bis auf wenige unbedeutende Ueberreste verschwunden. Sorglosigkeit, vielleicht auch unedle Habsucht haben zusammengewirkt, um die Stätte, an der der große Meister geschaffen hatte, jener Schätze zu berauben, die ihr ein unveräußerliches Denkmal seiner Thätigkeit hätte bleiben sollen. Nur wenige Blätter aus jener Zeit, unter verstaubten Papieren mühsam hervorgesucht, erinnern daran, daß Bach dort sieben und zwanzig Jahre lang gelebt und gearbeitet und daß noch Mozart

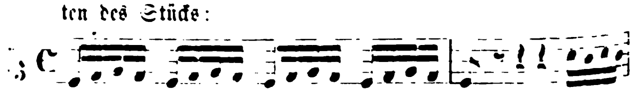
über dreißig Jahre nach dem Tode des großen Meisters sich dort an seinen Werken erhoben, seinen großen Geist mit ihnen erfüllt hatte*).

Freilich war die übergroße Mehrzahl derselben Eigenthum der Familie gewesen. Dies wurde zwischen Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel und zwar wie Forkel (S. 61) erzählt, in der Weise getheilt, daß Friedemann das meiste davon (muthmaßlich $^3/_5$) bekam, weil er in seiner damaligen Stellung zu Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte. Er hat in seinem vielbewegten und unruhigen Leben leider oft genug

---

*) Wohl war dem Verfasser dieses Werks vielfach und auch durch den verdienten Cantor der Thomas-Schule, Hauptmann, versichert worden, daß in den Schränken der Anstalt nichts mehr von Bach, resp. aus seiner Zeit vorhanden sei: Bei genauerer Nachsuchung fand sich indeß doch:

1. Ein Oratorium Passionale von Graun (in den Jahren 1725 bis 1735 zu Braunschweig componirt), in welchem Titel und Angabe der Instrumente, Correcturen und einzelne Zusätze sowie am Schluß
   a. die Ueberschrift des Recitativs und zweier Arien des Arren dir,
   b. die Ueberschrift, Noten und Text eines Chorals, der muthmaßlich von Bach dazu gesetzt war,
   unzweifelhaft von seiner Hand herrühren.
2. Original-Stimmen zu der Cantate: „Herr Gott, dich loben wir."
3. In einem alten Heft mit Claviersachen die Ueberschrift und Noten des Stücks:



4. Ein altes Heft mit den Stimmen zu der Ouvertüre in D-dur aus Bachs Zeit,

immerhin mindestens werthvolle Erinnerungen an den großen Mann der dort einst gewirkt.

Veranlassung gefunden, diesen seinen Antheil zu verringern. Was ihm schließlich geblieben und wohin dies gekommen, wissen wir nicht.

Anders war es mit dem Antheil Carl Philipp Emanuels. Nach dessen im Jahre 1788 zu Hamburg erfolgtem Tode wurden die autographen Werke seines großen Vaters mit seinem sonstigen musikalischen Nachlaß, dem auch das Alt Bachische Archiv angehörte (siehe S. 31 Bd. I.), öffentlich versteigert. Ein Bücherverzeichniß dieses Nachlasses vom 4. März 1803 (Hamburg, C. Müller S. 34) in der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlich, zählt als Manuscripte Bachs in zusammenfassender Weise auf:

„Nr. 123. Einen Stoß mit 32 verschiedenen Kirchenmusiken.
Nr. 124. Einen starken Stoß mit Kirchenmusiken.
Nr. 125. Noch einen starken Stoß mit Kirchenmusiken.
Nr. 126. Die große katholische Messe.
Nr. 127. Einen Stoß mit Hochzeits-Cantaten.
Nr. 128. Einen starken Stoß mit Passionsmusiken, Dramen, Cantaten.
Nr. 129. Einen starken Stoß mit Simfonien, Sonaten, Ouvertüren, Concerten, Trios, Fugen ꝛc."

Diese verschiedenen „Stöße" sind theils in den Besitz des Gesanglehrers Pölchau, theils in den des Musikdirector Schwenke zu Hamburg übergegangen. Bei dem Verkauf des musikalischen Nachlasses des Letzteren (1824) kamen diese wiederum zur Versteigerung. Es ist nicht ohne Interesse zu sehen wie gering diese werthvollen Schätze zu jener Zeit noch geachtet worden sind. Denn während die Original-Partitur von Mozarts Es-dur-Sinfonie bei derselben Versteigerung doch mit 70 Mark Banko, die des

1. Finale des Titus mit 66 Mark Banko bezahlt wurden, gingen

die Kunst der für 8 Mark 2 Schilling,
die Coffee-Cantate für 5 Mark 2 Schilling,
das Orgelbüchlein für 8 Mark 2 Schilling,
das Magnificat in es-dur für 10 Mark 4 Schilling,
das Magnificat in d-dur für 7 Mark 8 Schilling*)

fort, Summen, die so geringfügig sind, daß sie im Verhältniß zu dem Werthe der Werke für nichts erachtet werden können.

So waren diese kostbaren Arbeiten, von deren wirklichem Werth selbst die Söhne Bachs keine richtige Ahnung gehabt zu haben scheinen, in einer Weise vereinzelt, welche die gerechteste Besorgniß für den Nachruhm des großen Meisters hätte erwecken können.

Unzweifelhaft ist vieles davon verloren gegangen. Man weiß, daß in Folge der Bemerkung, welche Bach auf die Original-Partitur eines Sanctus (zur großen H-moll Messe gehörig) gesetzt hatte:

„Die Parteyen sind in Böhmen bei Graf Sporck"

nach diesen Stimmen Nachforschungen gehalten worden sind, die zwar kein Resultat ergeben, wohl aber zu der Vermuthung geführt haben, daß diese kostbaren Ueberreste aus der Feder des großen Mannes dem Gärtner zum Verkleben der Pfropfreiser an den Obstbäumen überwiesen worden seien. Wir sehen aber auch in der (zu Berlin auf der Königl. Bibliothek befindlichen) Original-Hand-

*) Diese, wie überhaupt der größte Theil der in Hamburg aus Phil. Emanuel's Nachlaß versteigerten Originalhandschriften J. S. Bach's befinden sich jetzt in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

schrift Bachs der drei Violin-Sonaten in f-dur, a-moll und c-dur mit bedauerndem Erstaunen folgende Bemerkung:

„Dieses von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschriebene vortreffliche Werk fand ich unter alten für den Butterladen bestimmten Papieren in dem Nachlasse des Klavierspielers Polschau zu St. Petersburg 1814.

Georg Pölchau."

Dennoch waltete ein glücklicher Stern über den zerstreuten Werken des großen Meisters. Wie viel davon auch zerstoben und verloren sein mag, die ungeheure Menge dessen was uns geblieben, hat sich nach und nach wieder in größere Gruppen zusammen gezogen; vereinzeltes findet sich dazu. Was die Sorglosigkeit der nächsten Nachfolge zerstreut hat, das sammelt die liebende Sorgfalt späterer Zeiten wieder, indem sie mit ehrerbietiger Bewunderung das Andenken des großen Kunstheroen zu ehren weiß.

Dreiundsiebzig Jahre nach seinem Tode, am 23. April 1843 wurde, seiner ehemahligen Wohnung, der Cantorei der Thomas Schule gegenüber, dem unsterblichen Tondichter durch die Fürsorge Felix Mendelsohn Bartholdy's ein Denkmal errichtet, das der Nachwelt den Ort wo er wirkte und die edlen Züge seines Antlitzes im Gedächtniß erhalten sollte. Nur einem Enkel des großen Meisters (Wilhelm Johann, Christoph Friedrichs, des Bückeburgers Sohn, geb. 1759)*), war es vergönnt, die Wiedergeburt der edlen erhebenden Werke seines Groß-

---

*) Wilhelm Bach ist im Jahre 1846 ohne Söhne gestorben.

vaters zu erleben und der Enthüllung jenes Denkmals beizuwohnen. Ein ewigeres Denkmal hat er sich in seinen Schöpfungen gesetzt, ein Denkmal, welches mit jedem Jahre an Größe und Anschaulichkeit wachsend, in eine Zukunft hineinragt, deren Fernen unserm menschlichen Blicke verhüllt sind.

Wenn es erhebend ist, dem Leben und Wirken eines so ausgezeichneten Mannes mit aufmerksamen Blicken folgen zu können, so ist es eben nicht minder von hohem Werth zu sehen, wie die späte Nachkommenschaft, um seinen Grabhügel geschaart, den Manen des Verstorbenen ehrende Weihopfer bringt. Zu diesem rechnen wir vor Allem jenes große National-Unternehmen, das den Zweck hat, die zahlreichen, leider noch immer zerstreuten, in jedem Falle zum überwiegenden Theile unbekannten Werke des großen Meisters in einer sorgfältig redigirten Pracht-Ausgabe zusammen zu fassen. Die zu Leipzig constituirte Bach-Gesellschaft hat mit dem hundertjährigen Todestage Bachs's, am 28. July 1750*) begonnen, ein solches Werk, wie schwierig und weit aussehend es sein mag, durchzuführen. Die Werke sind es, die die Verstorbenen ehren, welche der staunenden Nachkommenschaft Zeugniß ablegen von der Erhabenheit ihres Geistes, der

*) Die ersten Unterzeichner des Aufrufs zur Gründung dieser Gesellschaft sind die Herren C. F. Becker, Breitkopf und Härtel, M. Hauptmann, Otto Jahn und Rob. Schumann. Zu den verdienstvollsten Förderern derselben in Bezug auf die materielle Arbeit, welche der Veröffentlichung als Grundlage dient, rechnen wir vor Allen den Hrn. Musik-Director Rust und den Custos der Kgl. Musik Bibliothek zu Berlin, Hrn. Dr. Espagne.

Reinheit, Kraft und Fülle ihres Strebens. In ihnen leben jene großen Künstler fort, die wir mit gerechtem Stolze die unsern nennen, und in ihnen weilt auch Sebastian Bach unter uns mit begeisterndem Zuruf, mit erhebendem Gesange. So ist und bleibt er unser, ob auch seine Asche unter unbekanntem Todtenhügel schlummere, ob über seinem einst so reich blühenden Geschlechte der Engel des Todes mit trauerndem Blick die Fackel erlöscht habe.

Er ist nicht gestorben. So lange deutscher Geist in deutschen Herzen lebt, so lange deutscher Sinn aus seinen heiligen Tiefen Schmerz und Freude, Anbetung und Jubel, Empfindung und Begeisterung in Tönen niedergelegt, so lange die Verehrung Gottes in seinen evangelischen Tempeln durch kunstvolle Klänge gefeiert wird, so lange wird der große Meister in der Mitte seiner Nation leben, wird der Name Johann Sebastian Bach zu den edelsten gezählt werden, die die Geschichte Deutschlands mit goldenem Griffel auf die Tafeln ihres Ruhmes verzeichnet hat.



Anhang II.

enthaltend:

I. Text der Cantate zur Einweihung des neuen Gebäudes der St. Thomas-Schule 1732.

II. Actenstücke, die Beschwerde Bachs über den Rector Ernesti wegen eigenmächtiger Absetzung der Chor-Präfecten betreffend.

III. Unparteiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musicus.

IV. Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Leipzig.

V. Marpurgs Vorrede zur Kunst der Fuge.

VI. Trauer-Ode der musikalischen Societät auf Bachs Tod.

I.

ert der Cantate zur Einweihung des neuen Gebäudes der Thomas Schule
von
M. Johann Winkler.
1732.

Aria.

Froher Tag, verlangte Stunden,
Nun hat unsre Lust gefunden,
Was sie fest und ruhig macht.
Hier steht unser Schul-Gebäude,
Hier erblicket Aug und Freude
Kunst und Ordnung, Zier und Pracht.
da Capo.

Wir stellen uns jetzt vor,
Was unser Musen-Chor
Vor dem vor einen Aufenthalt gehabt.
Zwar war es wohl zufrieden,
Ihm war ein Haus beschieden
In welchem seine Brust
Der freien Künste Lust
In Fried und Ruh genießen konnte.
Allein von der Bequemlichkeit
Die selbiges anjetzt erfreut,
War wenig zu erblicken.
Nun hat ein einzig Jahr,
Was alt und schlecht und wankend war,
Verwandelt und verkehrt
Ja das davor gewährt,
Wonach es längst gestrebet,
Und was ihm Sinn und Geist ermuntert und belebet

IV

Aria.

Väter unsrer Lindenstadt,
Eure Vorsicht hat erbauet,
Was hier die Verwundrung schauet.
Weise Väter, jeder Morgen
Zeugt und weist auf eure Sorgen,
Wie es diesen Sitz beglückt,
Lehr- und Wohnplatz ausgeschmückt.
Begierd und Trieb zum Wissen
Macht zwar vor sich schon aufgeweckt,
Und pflegt die Unlust zu versüßen,
Die uns ein rauher Ort erweckt.
Allein die Lust nimmt weit mehr zu,
Wenn man in ungestörter Ruh
In einem Platze wohnt
In dem die Anmuth thront,
Die Sinn und Leib und Blut ermuntert und vergnüget.
Des Lehrers Mund trägt ganz begierig vor,
Was in der Brust verborgen lieget.
Der Schüler merkt und brauchet Aug' und Ohr
Um jeden Spruch und Satz in Herz und Geist zu schreiben.

Tutti.

So laßt uns durch Reden und Reime entdecken,
Wie lebhaft das Herze, wie freudig es sei.
Eröffnet euch, Lippen, die Väter zu loben,
Die unsere Schule so prächtig erhoben,
Erschallet in Worten, so wie sie uns ziemen,
Erkläret die Triebe durch Danken und Rühmen,
Erkläret die Freude natürlich und frei.

da Capo.

Nach den Reden.

Aria.

Geist und Herze sind begierig
Den verdienten Dank zu weihn.
Doch, vermögen sie den Willen
Auch im Werke zu erfüllen?
Nein, ach nein, ihr ganz Bestreben
Kann sich weiter nicht erheben. da Capo.

V

So groß ist Wohl und Glück
Das Gott durch sein Geschick
In unsrer weisen Väter Hand
Der Schule zugewandt.
Die gantze Stadt, das ganze Land
Wird Nutz und Frucht davon erfahren.
Die Kirche wird nach späten Jahren
In Geisterfüllten Lehrern sehn,
Was unsrer Lindenstadt geschehn,
Da ihrer Schule Bau so wohl besorget worden.

Aria.

Doch man ist nicht frei und los,
Wenn man seine Schuld zu groß,
Sich zu unvermögend findet.
Pflicht und Amt ist nicht erfüllt,
Wenn man seine Schwäche schilt,
Und den Dank in Worte bindet.

da Capo.

Wenn Weisheit und Verstand
In Gönnern und Patronen
Als wie in schönen Tempeln wohnen,
So wird, was dem Vermögen fehlt,
Von ihrer Güte dargezählt.
Nur lege man an Tag,
Was unser Armuth noch vermag,
Und ruffe zu des Höchsten Huld,
Daß sie an unsrer Statt die Schuld
Durch tausendfaches Wohl ersetzen und vergelten wolle.

Tutti.

Ewiges Wesen, das alles erschafft,
Segne die Väter mit daurender Kraft,
Segne die Väter und Pfleger der Schule,
Stärke die Häupter, die Leipzig verehrt,
Schenke, was Hoffnung und Freude vermehrt,
Gründe die Kinder zur Wohlfahrt der Sachsen
Laß sie stets grünen und blühen und wachsen.

II.

Actenstücke, die Beschwerde Bachs über den Rector Ernesti wegen eigenmächtiger Absetzung des Chor-Präfecten betr.*)

pr. den 12. Aug. 1736.

Magnifici.
HochEdelgebohrne, HochEdle, Vest- und Hochgelahrte, auch HochWeise, Hochgeehrteste Herren und Patroni.

Eu. Magnificentz HochEdelgeb. und HochEdl. Herrligkeiten geruhen hochgeneigt Sich vortragen zu lassen, daß ob zwar nach E. E. Hochwl. Raths allhier Ordnung der Schule zu S. Thomæ dem Cantori zu kommet, diejenigen aus denen Schulknaben, welche er vor tüchtig erachtet als Præfectos zu erwehlen, und bei deren election nicht allein auf die Stimme, daß sie gut und helle sey, sondern auch, daß die Præfecti (besonders derjenige, so im erstern Chor absinget) wenn der Cantor krank oder abwesend, die Direction des Chori musici führen können, acht zu haben hat; auch dieses ohne concurrentz des Herrn Rectoris biß anhero und vorhero von denen Cantoribus also und nicht anders gehalten worden; sich dem ohngeachtet itziger Herr Rector, M. Johann August Ernesti die Ersetzung des Præfecti im ersteren Chore ohne

*) Acta des Raths zu Leipzig VII. B. 69 Fol. 1 ff.

mein Vorwißen und Einwilligung neuerlicher Weise anmaßen wollen, gestallten er letzthin auf diese Art, den bißherigen Præfectum des andern Chores Krausen, zum Praefecto des ersteren ernennet, auch hiervon aller von mir geschehenen gütlichen Vorstellung ungeachtet nicht abgehen will, ich aber, da solches obangezogener Schul-Ordnung und hergebrachten Gewohnheit zu wieder zum præjudiez meiner Successorum und Schaden des Chori Musici solches nicht geschehen laßen mag; als ergehet an Eu. Magnificz. Hochedelgeb. u. HochEdel. Herrligk. mein gehorsamstes Bitten, diese zwischen dem Herrn Rectore und mir in meinem officio vorgefallene Irrung gütig und hochgeneigt zu entscheiden, und weilen diese von dem H. Rectore beschehene Anmaßung der Ersetzung derer Præfectorum zu einer disharmonie und Nachtheil derer Schüler ausschlagen möchte, nach Dero vor die Schule zu S. Thomas tragenden besondern Gütigkeit und Vorsorge, dem H. Rectorem, M. Ernesti zu bedeuten, daß er die Ersetzung derer Praefectorum wie biß anhero, der Schul-Ordnung und Gewohnheit gemäß voritzo und fernerhin lediglich mir überlaße und hierdurch in meinem Officio mich geneigt zu schützen; versehe mich hochgeneigter Deferirung mit gehorsamsten respect verharrend

Ew. Magnificentz

HochEdelgeb. und HochEdl. Herrligk.

Leipzig den 12. August 1736. gehorsamster

Joh. Sebast. Bach.

(Adresse:)

Denen Magnificis, Hochedelgebohrnen, HochEdlen, Vesten und Hochgelahrten auch Hochweisen Herren,

Herrn BurgerMeister und Beysitzern des Wohllöbl. Stadt-Regimentes zu Leipzig. Meinen hochgeehrtesten Herren und Patronen.

---

2) pr. d. 13. Aug. 1736.

Magnifici.

HochEdelgebohrne, HochEdle, Beste und
[illegible] gelah[illegible] ich Hochweise
Hoch[illegible] en und Patroni.

Ohnerachtet [illegible] jen Tages Ew. Magnificentz und HochEdelgeb. Her[illegible] einem gehorsamsten Memorial wegen der mi[illegible] n Ungebühr von dem Herrn Rectore Ernesti in[illegible] en [illegible] mir bey hiesiger Thomas-Schule aufgetragenen [illegible] ct[illegible] n der Direction des Chori Musici und Cantoris un[illegible] ommenen Eingriffe in Ersetzung des Præfecti be[illegible] et, und um hochgeneigten Schutz gehorsamst gebethen; So finde mich doch genöthiget Ew. Magnificentz HochEdelgeb. Herrligk. nochmahlen dienstschuldigst vorzutragen, daß, ob zwar nur gedachtem H. Rectori Ernesti gemeldet, daß dieserhalben bereits bey Denenselben meine Beschwerden übergeben, und in dieser Sache Ew. Magnificentz und HochEdel. Herrligkeiten Kräfftigen Ausspruch erwarte, er dem ohngeachtet mit Hintansetzung des dem HochEdl. und Hochw. Rathe schuldigsten Respects sich gestrigen Tages von neuen unterstanden allen Alumnis bey Straffe der relegation und castigation andeuten zu laßen, daß sich Keiner unterstehen solte statt des in meinem gestrigen gehorsamsten Memorial berührten zur Direction eines Chori Musici untüchtigen Kraußen (welchen er mir zum Praefecto des ersteren Chores mit

valt aufzwingen will). Weder abzusingen noch die ge-
hnliche Motette zu dirigiren, dahero es denn kommen,
z in gestriger Nachmittags Predigt zu S. Nicolai zu
inem größten despect und prostitution kein einziger
hüler aus Furcht der Straffe das Absingen über sich
men, noch weniger die Motette dirigiren wollen, ja
würden, die sacra gar dadurch seyn gestöret worden,
erne nicht zu gutem Glücke ein ehemahliger Thomaner,
hmens Krebs solches statt eines Alumni auf mein Bitten
r sich genommen hätte. Gleichwie nun aber, wie in
igem übergebenen gehorsamsten Memorial sattsam an
ausgeführet dem Herrn Rectori die Ersetzung derer
efectorum der Schulverfassung und Herkommens ge-
z nicht zustehet, auch er hierdurch in modo procedendi
sehr sich vergangen, mich in meinem Ambte zum höch-
gekränket, alle autorität, so doch über die Schüler
en derer zu besorgenden Kirchen und andern Musiquen
en muß, und von E. HochEdl. und Hochw. Rath bey
etung meines officii mir übergeben worden, zu schwä-
, ja gar abzuschneiden gesucht, und daher zu besorgen,
bei dergleichen fortwährenden unverantwortlichen Unter-
men die Sacra möchten gestöhret und die Kirchen
siquen in größten Verfall kommen, auch das Alum-
m in weniger Frist dermaßen deterioriret werden
fte, daß es in vielen Jahren nicht wieder in solchen
nde zu setzen, als es bishero gewesen; Als ergehet an
Magnificentz und HochEdelgeb. Herrligk. mein noch-
liges gantz gehorsamstes und flehendes Bitten, da vi
ii darzu nicht stille schweigen kan, dem H. Rectori
förderſamste, weiln periculum in mora, dahin zu

weisen, daß er in meinem Ambte mich forthin nicht turbire, die alumnos gegen mich an ihrer obedience durch sein ungerechtes Abmahnen und Androhen einer so harten Straffe nicht ferner mehr hindere, sondern viel mehr dahin sehe, daß (wie ihme so oblieget) die Schule und der Chorus musicus mehr verbessert als verschlimmert werde; Versehe mich hochgeneigter deferirung und protection in meinem officio, mit gehorsamsten respect verharrend

Ew. Magnificentz
und
HochEdelgeb. Herrligk.

Leipzig d. 13. August 1736. ganß gehorsamer
Johann Sebastian Bach.

(Adresse:)

Denen Magnificis, Hochedelgebohrnen, HochEdlen, Vesten und Hochgelahrten auch hochweisen Herren, Herrn BürgerMeister und Beysitzern des Wohllöbl. Stadt-Regiments der Stadt Leipzig.
Meinen hochgeehrtesten Herren und Patronen.

---

3) P. M.

Der völlige und wahrhafftige Verlauf wegen des Alumni Krausen, so von dem Herrn Rectore als erster Praefectus mir aufgezwungen werden will, verhält sich also: Bereits gemeldeter Krause ist schon vorm Jahre in solchem schlechten Ruffe wegen unordentlicher Lebensart und dahero entstehenden Schulden gewesen, daß seinetwhalber ein Convent gehalten, und darinnen ihm nachdrücklich angedeutet worden, daß, ob er wohl verdienet hätte seines liederlichen

ens wegen sofort von der Schule gejaget zu werden,
n doch in Ansehung seines dürfftigen Zustandes (da er
sten gestanden über 20 Thaler Schulden gemachet zu
en) und auf Angelobung sich zu beßern, noch ein Vier=
l Jahr mit ihme Geduldt zu haben, und so dann nach
indung seiner geänderten Lebensarth ihme weitere Nach=
t ertheilet werden solte, ob er noch ferner gedultet oder
iovirer sein würde. Da nun der H. Rector vor ihme
usen, iederzeit besondere Geneigtheit führen laßen, auch
dem Ende mich mündlich ersuchet, ihme eine Præfectur
edeihen zu laßen, ich aber Ihme remonstriret, daß er
zu nicht geschickt, der H. Rector aber darauf replicirete,
ichs immer thun möchte, damit besagter Krause sich
seinen Schulden reisen könnte, und dadurch eine der
ule sonsten zuwachsende blame vermieden würde, zu=
len, da seine Zeit bald aus seyn, und man ihn also
guter manier looß würde; So habe darunter dem
Rectori eine Gefälligkeit erweisen wollen und dem
usen die Praefectur in der Neuen Kirche (als woselbst
Schüler weiter nichts als Motetten und Choræle zu
en, mit anderer Concert Musique aber nichts zu thun
n, weile selbige vom Organisten besorget wird) gege=
in Erwegung, daß ohne dem die Jahre seines re-
es biß auf eines verfloßen, und nicht zu besorgen, daß
oder das andere noch weniger das erste Chor würde
dirigiren bekommen können. Da nachhero aber der
efectus Chori 1. nahmens Nagel von Nürnberg bei
verwichenen Neuen Jahres Singen sich beklaget, wie
er wegen übelbeschaffener LeibesConstitution nicht im
nde sey es auszutauern; als wurde genöthiget außer

der sonst gewöhnlichen Zeit eine Aenderung mit denen Præfecturen zu treffen den zweyten Præfectum in das erstere Chor, und offt besagten Krausen aus Noth in das andere Chor, zu nehmen. Da er aber mit dem tact geben verschiedene fauten begangen, wie aus mündlichen relation des Herrn Conrectoris (so im zweyten Chor die Inspection hat) vernommen, da nach Befragung wegen geschehener Fauten, von denen übrigen alumnis die Schuld einzig und alleine dem Præfecto wegen unrüchtiger Führung des tactes beygemessen worden; Ich auch noch ohnlängst in der Singstunde selbsten eine probe seines tactführens genommen, da er dann so schlecht bestanden, daß er nicht einmahl in denen beeden Hauptarten des tactes, als neml. dem gleichen oder 4 Viertel, und dem ungleichen oder 3 Viertel tact, die Mensur accurat hat geben können, sondern bald aus $^3/_4$, einen gleichen und vice versa gemachet (wie solches sämtliche alumni attestiren müssen;) dahero von seiner Ungeschicklichkeit völlig überzeuget werden; als habe ihme ohnmögl. die Præfectur des ersteren Chores können anvertrauen, zumahlen die musicalischen Kirchen Stücke, so im ersteren Chore gemachet werden, und meistens von meiner composition sind, ohngleich schwerer und intricater sind, weder die, so im andern Chore und zwar nur auf die Festtage musiciret werden, als wo ich mich im choisiren selbiger, nach der capacité derer, so es executiren sollen, hauptsächlig richten muß. Und ob zwar noch mehrere ursachen könnten angeführet werden, welche den Krausen seiner incapacite noch kräfftiger überführen dörfften, so erachte doch, daß die bereits angeführten raisons hinlänglich, darzuthun, daß meine En-

HochEdl. u. Hochw. Rathe gehorsamst insinuirte Beschwerden gerecht, und einer baldigst und schleunigen Hülffe benöthiget.

Leipzig, d. 15. August 1736.

Joh. Sebast. Bach.

---

pr. d. 17. Aug. 1736.

4) Magnifici, Hochedle Vest
und Hochgelahrte
Hochzuehrende Herren und Patroni.

Ew. Magnificenz und HochEdl. Herrlichk. haben mir gestern hochgeneigt communiciren laßen, was der H. Cantor bey hiesiger Thomas-Schule wieder mich vorbracht, und dabey anbefohlen, was ich dawider einzuwenden hätte, förderlichst beyzubringen. Ob nun gleich die von ihm vorgebrachte Beschwerde eigentlich nicht mich allein, sondern den Herrn Vorsteher der Schule, den Herrn Appellations-Rath Stiglitz zugleich mit betrift, als auf deßen Einwilligung, vermöge der ihm, laut Ew. HochEdlen und Hochweisen Raths Schulordnung, zustehenden Gewalt, der von dem Cantori eigenmächtig und unrechtmäßiger Weise abgesetzte Praefectus Krause wieder in sein Amt eingesetzt worden; so habe doch um Ew. Magnificenz und HochEdlen Herrlichkeiten Befehl zu gehorsamen, und weil gedachter Herr Vorsteher der Schulen dermahlen abwesend, der Sachen wahre Beschaffenheit, nach meinem Gewißen, be-

richten und vorstellen wollen, damit der H. Cantor Bach mit seinen unbilligen Klagen ab und zum Gehorsam und Respect gegen seine Vorgesetzten angewiesen werden möge.

Zuförderst kann mich nicht genug verwundern, wie gedachter H. Cantor sich unterfangen mögen, bey Ew. Magnificenz vorzugeben, daß die Praefecturae der 4 Cantoreyen jederzeit und bis anhero ohne Concurrenz des Rectoris und lediglich von dem Cantore ersetzet worden, da die Schul-Ordnung das Gegent[illegible]il klärlich vorschreibt, nach welcher p. 74. der C[illegible]tor 8 Knaben darunter den Praefectus mit beg[illegible]t, [illegible] Bewilligung des Rectoris annehmen und [illegible]ser dem die Præfectos dem H. Vorsteher [illegible]hl præsentiren und dessen Consens erbitten [illegible] 78. welches letztere aber der H. Cantor Bach niemals g[illegible]n hat.

Es hat bey Ersetzung ei[illegible]er Praefectur der Cantor zwar das vornehmste zuthun, in so ferne er von ihrer Geschicklichkeit im Singen urtheilen muß; weilen aber im übrigen die Praefecti an den Rectorem gewiesen, bey ihm über sie Beschwerde geführet, und von ihm nach Befinden bestraffet werden sollen, p. 73 ihm auch, und nicht dem Cantori, von denselben das ersungene Geld geliefert wird, daß er darüber Rechnung führe und es zu gesetzten Zeiten austheile; so muß derselbe, als dem ihre übrige Aufführung beßer als dem Cantori bewust seyn muß, urtheilen, ob ihnen dergleichen Amt ohne Gefahr anvertraut werden könne. Es ist daher bis hieher allezeit, auch in meinem Rectorat, also gehalten worden, daß der H. Cantor mir die erwehlten Concentores durch den Praefectum zugeschickt, und mich befragen laßen, ob ich etwas wieder ihre

oder diesen einzuwenden hätte, wie er denn nur noch bey der streitigen Praefectur gethan. Ja es sind Exempel vorhanden, daß der Cantor, wenn er aus Affecten ein würdiges Subjectum übergangen, von dem Rectore angehalten worden, dasselbe nicht zu übergehen.

Nun geruhen Ew. Magnificenz und HochEdlen Herrlichkeiten hochgeneigt sich vortragen zu lassen, was wegen der streitigen Praefectur ergangen, und ertheilen daraus, ob ich ihm den geringsten Eingriff in seine Rechte gethan, und ob ich nicht dagegen alles gethan, was man von einem ehrlichen und friedliebenden Manne fodern kann.

Nachdem vor ohngefehr 8 Wochen die erste Praefectur vacant worden war, hat der H. Cantor dieselbe durch den ersten alumnum und andern Praefectum, Jo. Gottl. Kraussen ersetzet; wo wieder ich um so viel weniger etwas einzuwenden hatte, weil er 1) bey der andern und dritten Præfectur sich so verhalten hatte, daß keine Beschwerde über ihn kommen war, und die Schulordnung ausdrücklich p. 77 vorschreibt, daß zu dieser ersten Praefectur iederzeit der erste alumnus, und alsdenn erst der nechstfolgende, wiewohl mit vorwißen des Herrn Vorstehers, gezogen werden solle, wenn jener in musicis nicht geschickt genug wäre; welches letztere aber dermahlen nicht statthaben konnte, weil er bereits drey Praefecturen gehabt, und die andere Praefectur vielmehr geschicklichkeit in musicis erfodert als die erste; in dem der andere Praefectus an Festagen vor und Nachmittage die Music in derjenigen Kirchen dirigiren muß, darinnen der H. Con-Rector die Inspection hat, da hingegen der erst Praefectus niemals dirigiret. Da aber derselbe bereits etliche

Wochen dieses Amt verwaltet
10. Julii den andern Praefe
ließ mir melden, daß er gen
mit dem ersten Praefecto K
ihn nicht tüchtig zur ersten P
er ihn wieder zum andern, u
ersten Praefecto machen. I
Daß er wißen müste, ob e
und wenn es sich also verhie
wüntschte aber, daß er ihn g
biret hätte. Ew. Magnifice
keiten Können auch hieraus
currenz bey Ersetzung der Pr
abgesetzte Praefectus beschwer
er ohne sein Verschulden ab
aber an den H. Cantorem, u
er aus einer andern Ursach al
worte geben, und würde ic
laßen, daß er dabey bliebe, D
mahl bittlich angegangen, u
können, gebethen, ihm nur i
er ihn absetze, hat er endli
entdecket, daß er ihn um m
absetze, weil ich damahls, a
nen Krausen, suspendiret, l
werffen würde, gesagt, daß er
verwalten solle, wodurch ich
indem er die Praefectos setz
ich nun dadurch mir angemaß
zu ersetzen, wie H. Bach vorg

ficenz und HochEdlen Herrlichkeiten leicht ermeßen können. Als ich 2 Tage darnach, als am 12. Julii den H. Vorsteher sprach, trug ich ihm diese Sache vor, und bekam von demselbigen die Resolution, welche Ew. Magnificenz und HochEdlen Herrlichkeiten selbst vor höchst billig erkennen werden. „Weil der Cantor keine andere Ursache hätte „als diese, und dabey so unbedachtsam gewesen, und die„selbe unter denen Schülern bekannt werden laßen, so „könne er in die Absetzung des ersten Praefecti nicht wil„ligen, sondern er müße in seinen Amte bleiben. Ich ließ hierauf den H. Cantorem zu mir ruffen, um mit ihm von dieser Sache zu reden; da er mir denn gleichfalls gestund, daß er um der oben angeführten Ursache diese Aenderung vornehmen wolle. Stellte ihm darauff vor, daß suspendiren nicht absetzen heiße, daß es ia gar im geringsten nicht warscheinlich, daß ich eine Stelle besezt haben solle, die nicht ledig gewesen. Weder der H. Vorsteher noch ich würden bey so gestalten Sachen Consentiren, entdeckte ihm zugleich die resolution des H. Vorstehers, und untersagte ihm also die Absetzung des Praefecti. Nun hätte er ia hierauff die würckliche Absetzung nicht vornehmen sollen, bevor er von dem Vorsteher und mir eine andere resolution erhalten hätte, und sich deshalben, wenn er nicht damit zufrieden gewesen, an den H. Vorsteher wenden sollen. Alleine er hat dem ohngeachtet die Absetzung des Praefecti vollstreckt wie ich Sonntags in der Kirche wahrnahm. Hiebey wäre ich berechtiget genug gewesen, den abgesetzten Praefectum wieder einzusetzen; allein ich wollte ihn gerne vor dem coetu menagiren, bey dem seine Autorität ohnedem zu weilen nicht zu reichen will, wie er sich denn der

meinigen um deswillen etliche mahl bedienen müßen, und schrieb ihn daher einen Brieff, darinnen ich ihm vorstellte, wie sehr er sich vergangen, daß er bey oben erzehlten Umständen eine solche Aenderung vorgenommen, um sich wegen eines vermeynten Eingriffs in seine iura zu rächen, darunter nun auch der unschuldige leyden müsse: Und ob ich gleich den abgesetzten Praefectum wieder einsetzen könnte, so wollte ich doch, um seine autorität zu menagiren, es lieber sehen, wenn er ihn selbst wieder einsetzte, denn auff die Weise wäre uns beyden geholfen. Darauff schickte er am 17. Julii den H. ConRectorem an mich, und ließ mir sagen, daß er meinen Brief mit Vergnügen gelesen, und wolle er es selbst gerne sehen, wenn die Sache in der Güte abgethan werden könnte. Es kam auch endlich durch Vermittlung des H. Conrectoris dahin, daß er versprach den abgesetzten Praefectum in der ersten Singstunde wieder einzusetzen. Allein es hat sich nachhero gewiesen, daß er mit dem H. Conrector eben so wohl als mit mir ein Gespötte getrieben. Denn die versprochene und verglichene Wiedereinsetzung erfolgte nicht. Ich ließ ihn erinnern, bekam aber zur Antwort: Er wolle 14 Tage verreisen, ich sollte mich nur biß zu seiner Wiederkunfft gedulden, alsdann solle es geschehen. Auch dieses ließ ich mir gefallen. Aber nach seiner Wiederkunfft vergingen 10 Tage, und es erfolgte doch nichts. Daher schrieb ich ihm endlich am vergangenen Sonnabend wieder einen Brief, darinnen ich mich erkundigte, wie ich diese Verzögerung verstehen solle; es käme mir vor daß er in der That nicht Lust habe sein Versprechen zu halten. Ich wolte ihm also hiermit zu wißen thun, daß wenn er den Praefectum nicht an den

Lage wieder einsetzen würde, ich ihm gantz gewiß Sonn=
ags früh vermöge der Ordre wieder einsetzen würde, die
h vormahls von dem H. Vorsteher erhalten, und die er
ach der Zeit noch mahls wiederhohlet hätte. Aber hier=
uff hat er mir kein Wort geantwortet, oder antworten
issen, noch viel weniger das verlangte gethan. Nun ur=
heilen Ew. Magnificenz und HochEdlen Herrlichkeiten
:lbst über diese Aufführung gegen den H. Vorsteher und
nich, und ob ich nicht mit Fug und Recht die restitution
ornehmen können. Ich Befahl also den beyden Präfectis,
aß ein ieder wieder seine vorige Praefectur antreten solle.
Und weil diese Anordnung auff Befehl und mit Bewilli=
ung des H. Vorstehers geschehen, so werde derjenige, der
ich der ersten Praefectur Verrichtungen, außer dem Krau=
en, anmaßen werde, vor einen angesehen werden, der sich
icht alleine mir, sondern auch den H. Vorsteher wieder=
etze, welches nothwendig harte Straffen nach sich ziehen
müße, vor denen ich einen jeden warnen wolle. Sobald
hm dem H. Cantori der erste Praefectus auf meinen Be=
ehl davon Nachricht gegeben, leufft er geschwinde zu dem
Hn. Superintendenten, und bringt eben die ungegründe=
en Klagen wieder mich vor, die er nun erst Ew. Magnif.
und HochEdl. Herrl. vorgebracht, nach dem er bey ienen
keine gewünschte Resolution erhalten, und declariret zu=
gleich, daß er die Sache den Mittwoch darauff, als vor=
gestern dem Consistorio übergeben würde. Ob ihn nun
gleich der H. Superintendent keine Resolution gegeben,
als, daß er sich nach der Sachen Beschaffenheit bey mir
erkundigen wolle, die Sache aber selbst ohne vorhergegan=
gene Communication mit den H. Patronis und dem

H. Vorsteher weder von ihm noch dem Consistorio entschieden werden könne; so hat er doch unter dem Vorwand eines von dem H. Superintendenten erhaltenen Befehls den andern Praefectum Küttlern gezwungen, wieder aus der Nicolai Kirche heraus, und mit ihn in die Thomas Kirche zu ersten Canterey zu gehen, aus der er den Praefectum Krausen, der bereits gesungen mit großen Ungestüm verjaget. Ich gieng aus der Kirche zum H. Superintendenten um mich zu erkundigen, ob er dergleichen Verordnung gegeben; hörete aber daß er nichts gesaget, als was ich bereits angeführet. Ich erzehlte ihm darauf die gantze Sache, wie ich sie hier Ew. Magnif. und HochEdl. Herrl. vorgetragen habe; Da er dann meine Conduite bey der Sache gäntzl. approbirte, und sich gefallen ließe, daß es biß zu der wiederkunfft des H. Vorstehers und nach ausgemachter Sache bey der von mir auf Befehl des H. Vorstehers gemachten Anordnung bliebe, weil es doch billiger sey, daß der Cantor dem H. Vorsteher u. Rectori als diese jenen ad interim nachgäben. Ich ließ dieses dem H. Cantori wißen, bekam aber darauf die Antwort: daß er sich daran durchaus nicht kehre, es möchte kosten was es wolle. Da nun die beyden Praefecti nach Mittage wiederum jeder an den ihn von mir angewiesenen Orth gegangen waren, hat er den Krausen wieder mit großen Schreyen und Lermen von dem Chor gejagt, und dem alumno Claus befohlen, an statt des Praefecti zu singen; der es auch gethan, und sich deshalber bey mir nach der Kirche entschuldiget. Wie mag denn also der H. Cantor vorgeben, daß kein alumnus, sondern ein student gesungen habe? Den andern Praefectum Küttlern aber, hat

er des Abends, weil er mir gehorchet, vom Tische gejagt. Aus dem aller werden Ew. Magnif. und HochEdl. Herrl. ersehen, daß die Klage des H. Cantoris ungegründet sey, als ob ich mir die Ersetzung des Praefecti im ersten Chor, ohne sein Vorwissen und Einwilligung neuerlicher Weise angemaßet, und den Praefectum des andern Chors zum Praefectum des ersten gemacht. Einen Praefectum zu machen ist so eine große Sache nicht, daß ich darüber jemanden Verdruß machen solte, habe es auch nie verlangt, und werde es auch nie verlangen; ob ich gleich im übrigen die mir in der Schulordnung gegebne Concurrenz, verlange, und dabey geschützet zu werden hoffe. Der H. Cantor hat den gantzen Statum Controverssiae verdrehet, welcher darinne bestehet: „ob ich nicht einen von ihm, bloß dem Rectori zum Tort, und wieder des H. Vorstehers und Rectoris Consens und Willen abgesetzten Praefectum mit Vorwissen und Einwilligung des Hrn. Vorstehers wieder einsetzen können, da es der H. Cantor selbst nicht thun wollen, nachdem er es doch selbst zu thun versprochen und eben dadurch eingeräumet, daß der Knabe nicht untüchtig sey, welches aus dem obigen ohne dem erhellet." Ich ersuche demnach Ew. Magnif. und HochEdl. Herrl. gehorsamst den H. Cantorem mit seinen unzeitigen und ungegründeten Klagen abzuweisen, und dahin anzuhalten, daß er es bey der nunmehro mit Vorwissen des H. Vorstehers gemachten Anordnung bewenden laßen müße; ihm auch seinen Ungehorsam und Wiederspenstigkeit gegen den H. Vorsteher und mich ernstlich zu verweisen und ihm anzubefehlen, daß er dergleichen Dinge nicht mehr ohne seiner vorgesetzten Consens und wieder eines HochEdl. und

Hochweisen Raths Schulordnung vornehmen, auch überhaupt sein Amt mit mehrern Fleiß abwarten möge. Es gehöret nicht hierher Ew. Magnif. und HochEdl. Herrl. mit Klagen über ihn zu beschweren, welches mir aber auf eine andere Zeit vorbehalte; Kann aber doch nicht umhin, nur dieses einzige anzuführen, daß diese Verdrüßlichkeit nicht allein, sondern auch das Unglück, welches der arme nachher entlauffene Gottfr. Theodor Krause gehabt, lediglich der Nachläßigkeit des H. Cantoris zuzuschreiben. Denn wäre er selbst wie ihm gebühret, und da ihm nichts gefehlet, in die Brautmeße gegangen, und hätte nicht geglaubt, daß es ihm unanständig sey, bey einer Brautmeß zu dirigiren, wo nur Choral musicirt werden soll, (aus welchen Grunde er sich schon mehr dergleichen Brautmeßen, und nur neulich noch der Krögelschen entzogen, worüber sich auch, wie ich hören müßen, Ew. Magnif. und HochEdl. Herrl. Musici gegen andere Leuthe beschweret;) so würde gedachter Krause keine Gelegenheit gehabt haben, dergleichen Excesse in und außer der Kirche zu begehen, auf welche von einem HochEdl. und Hochweisen Rathe selbsten so harte Straffen gesetzet sind. Ich hoffe um so viel mehr, daß Ew. Magnif. und HochEdl. Herrlichkeiten meine gehorsamste Bitte werden statt finden laßen, weil darunter die Autoritaet und Ehre des H. Vorstehers, der Einen HochEdlen und Hochweisen Rath bey der Schule vorstellet, und dessen Autoritaet des Raths eigene Autoritaet ist, als auch meine eigene reversiret. Ew. Magnif. und HochEdl. Herrl. wißen aber besser, als ich es sagen kann, wie nöthig die Autoritaet einem Rectori ist, und daß ein Rector ohne Autoritaet, nicht allein ein unnützer, sondern

auch schädlicher Mann ist. Ich werde, gleichwie vor alle andere Wohlthaten, als auch vor die mir hierunter erwiesene, jeder Zeit beharren

Ew. Magnificenz und HochEdlen Herrlichkeiten

Leipzig den 17. Aug. 1736.

gehorsamster Diener
M. Jo. Aug. Ernesti.

Denen Magnificis, HochEdelgebohrnen,
Vesten und Hochgelahrten auch Hochweisen Herren,
Herrn Bürgermeistern, Consulenten, Baumeistern,
StadtRichtern, und übrigen Hochansehnlichen Mitgliedern des Raths zu Leipzig.

Meinen HochzuEhrenden Herren und Patronis.

---

prs. den 20. Aug. 1736.

5) Magnifici,
HochEdelgebohrne, HochEdle, Veste
und
Hochgelahrte, auch Hochweise
Hochgeehrteste Herren und Patroni.

Ew. Magnificenz und HochEdelgeb. Herrl. wird annoch in Hochgeneigten Andencken ruhen, was ich wegen derer durch Veranstellung des Rectoris auf hiesiger Thomas Schule Hrn. M. Ernesti beym öffentlichen Gottesdienste heute vor 8 Tagen veranlaßeten disordres bey Denselben vorzustellen mich genöthiget gesehen. Nachdem nun an heute Vor- und Nachmittags ein gleiches wiederum sich ereignet und ich zu Vermeidung großen Auf-

sehens in der Kirche und turbationis Sacrorum mich entschließen müßen, die Mottetta selbst zu dirigiren und nachhero das Absingen durch einen Studiossum verrichten zu lassen, auch dieses von Zeit zu Zeit immer ärger werden wird, ich auch mich ohne Dero als hoher Patronorum nachdrückliches Einsehen in Zukunft kaum weiter gegen die mir untergebenen Schüler bey meinem Amte zu mainteniren vermöchte, mithin entschuldiget sein würde, wenn hieraus noch mehrere und vielleicht irreparable Unordnungen entstünden; Als habe Eu. Magnificenz und HochEdelgeb. Herrl. auch dieses geziemend vorzustellen nicht Umgang nehmen können, nebst gehorsamster Bitte, Dieselben geruhen dem Herrn Rector unverzüglich hierinnen Einhalt zu thun, und durch Beschleunigung gebethenen Hauptresolution, nach Dero rühmlichen Eifer vor das allgemeine Beste dem zu besorgenden mehreren öffentlichen Aergerniße in der Kirche, Unordnung auf der Schule, Verkleinerung der zu meinem Amte erforderlichen autorität bei denen Schülern, und anderen schlimmen Folgerungen hocherleuchtet vorzubauen; Verharre

Eu. Magnificenz und

HochEdelgeb. Herrligk.

Leipzig gehorsamer

d. 19. August 1736. Johann Sebastian Bach.

Denen Magnificis, HochEdelgebohrnen, HochEdlen, Besten und Hochgelahrten auch Hochweisen Herren, Herrn BürgerMeister und Beysitzern des Wohll. Stadt-Regiments der Stadt Leypzig.

Meinen Hochgeehrtesten Herren und Patronen.

6) P. M.:

Der communicirte Verlauf wegen des alumni Krausen und der ihm eigenmächtig und ohne hinlängl. Ursache genommenen Praefectur ist weder völlig, wie der von mir 2 Tage nach diesem aufgesetzten Verlauf, neml. am 17. Aug. eingegebene Bericht anzeiget, den ich bedürffenden Falls durch des H. Conrectoris und vieler alumnorum Zeugniße bestätigen könnte, ia mit guten Gewissen beschweren wolte, noch wahrhaftig. H. Bach weiß nichts anzuführen, als seine Untüchtigkeit, weil er meynet, man werde ihm das Urtheil darüber nicht alleine zugestehen, sondern es auch in diesem Falle vor richtig und unpartheyisch halten. Allein gleichwie ich schon andere Proben anführen könnte, daß man sich auf seine testimonia hierinne nicht allezeit verlaßen kann, und wohl eher ein alter Species Thaler einen Discantisten gemacht, der so wenig einer gewesen, als ich bin; so bin ich auch gewis versichert, daß sein vorgeben hierinne gäntzlich unrichtig ist, und versichere ich bey meiner Ehre, daß ich gleich von Anfange nicht ein Wort zu der Veränderung hätte sagen wollen, wenn es nur die geringste Wahrscheinlichkeit hatte. Ist der Knabe zur ersten Praefectur untüchtig, so ist er es gantz ohnfehlbar auch zu den andern. Denn die Praefecti haben alle gleiche Verrichtung, welche darinnen besteht, daß sie, welches eben jetzt der Krause ist, die Motetten in der Kirche dirigiren und der, so in der Schule unter ihnen der oberste ist, er sey erster oder anderer Praefectus, bey den Præcibus in der Schule, 2) die Lieder in der Kirche anfangen 3) im Neuen Jahre eine Cantorey bey dem Singen in den Häusern dirigire; der Unterschied bestehet

blos darinnen, daß der erste Praefectus das letztere auch in der Michaelis-Messe thut, und auf Hochzeiten bey Tische einige Motetten singen läßt, dabey er dirigirt; der andere Praefectus aber, die Music im andern Chor an Festtagen dirigirt, welches der erste Praefectus nicht thut. Sind also die Stücken so im ersten Chor musicirt werden intricater, dies ist das einzige argument, so er anführet und anführen kann, so dirigirt ia H. Bach und nicht der Praefectus. Der Vorige Praefectus Nagel hat nie was anders gethan, als die violine gestrichen. Und wie kömt es denn, daß er jetzo eben einen ersten Praefectum haben will, der im ersten Chor ein schwer Stücke dirigiren kann, da er ihn sonst nicht gehabt, oder wenigstens eben nicht darauf gesehen, wenn er nun sonst affection vor die Person gehabt? Denn wenn er sonst verreiset ist, hat er ordentlich den Organisten aus der Neuen Kirche als H. Schotten und Gerlachen dirigiren lassen, wie es der letztere, bedürffenden fals, attestiren wird. Wie wohl es freilich besser ist, daß es der Praefectus thuen kann. Aber wenn er untüchtig ist, nach seinem Vorgeben, warum ist er nicht dabey geblieben, da ich schon darein consentiret hatte, daß er in dem Fall, wieder anderer Praefectus seyn möchte sondern sagt den alumnis und NB. mir selbst, da ich ihn darüber constituire, auf meiner Stube in's Angesichte, daß er ihn um meinetwillen, und weil man ihm gesagt, daß ich etwas geredet, welches seinen Juribus praejudicirlich, NB. nicht, zu der ersten Præfectur nicht lassen, denn er hatte sie schon 4 Wochen und länger verwaltet, sondern wieder absetzen wolle; welches ja die Ursache ist, warum ich mich dagegen gereget, indem es ja nicht consilii ist, zu

leiden, daß er dergleichen Dinge thut, und den Schülern seine Absichten wißen läßet. 2) Hatte er ihn in den 4 Wochen erst, und nicht schon in den 6 Jahren, die er ihn in seinen Singestunden gehabt, welches billig seyn solle, nicht vor tactfest befunden, so müßte ihm ja gar keine Praefectur gegeben werden. Denn wenn er im ersten Chor nicht tactfest ist, wird er es gewis im andern auch nicht seyn, und so war ja es wieder sein Amt und Gewißen, daß er mir durch den H. Conrectorem sagen und versprechen ließe, er wolle ihn auf meinen Brief, den ich ihm Tages vorher geschrieben, in der ersten SingeStunde wieder einsetzen. Die Probe so er 2 Tage nach diesem Versprechen, und da er wieder von dem entlauffenen Krausen, wie zuvor, versetzt worden, ist eine Falle gewesen. Die Schüler, so ich befragt, sagen, er hätte es ein einzigmal versehen, und sich gleich corrigiret. Es wäre ein groß wunder, meines Erachtens, wenn er es gar nicht versehen hätte, da H. Bach die intention gehabt und gewünschet, daß er es versehen solle. Daß ich den H. Cantorem solte gebeten haben, den alumno Krausen eine praefectur zu geben, ist grundfalsch. Die Sache verhält sich also: Als wir vor dem Jahre gegen Advent von H. M. Kriegls Hochzeit miteinander nach Hause fuhren, fragte er mich, ob dieser Krause mit Praefectus werden sollte, denn es wäre nun Zeit, daß die gewöhnlichen Singestunden so vor dem neuen Jahre gehalten werden, von den Praefectus angiengen, und müße also nun der NB. vierte nicht dritte wie H. Bach schreibt gemacht werden, denn die ersten 3 praefecti waren damals Nagel, Krauß und Nitsche (daß man sich doch im Lügen so leicht verräth!)

Er habe das Bedencken, daß er sonst ein liederlicher Hund gewesen. Ich sagte darauf; das letzte wäre freylich war, und hätte er vor 2 Jahren 20 Thlr. Schulden gehabt (wobey ein Kleid à 12 Thlr. gewesen) wie ich von Herrn Gesnern im Cautionbuch angemerckt befunden; weil es ihm aber H. Gesner communicato mecum consilio, wegen seines treflichen ingenii pardonnirt, und die Schulden nun mehrentheils bezahlt wären, könne man ihn wohl nicht præteriren, wenn er anders tüchtig wäre einen Praefectum abzugeben. Darauf antwortete er mir, wie Gott weiß, Ja tüchtig ist er wohl, und so ist er nachhero dritter, anderer und erster Praefectus worden, und kann ich auf meine Ehre versichern, daß keine Klage über ihn kommen. Die Fauten so in der Kirche gemacht worden, sind vorgegangen, ehe er vierdter Praefectus worden. Der H. Superint. sagte mir neulich, seit dem Er der vielen Unordnung in der Kirche halber ein Einsehen zu haben befohlen, habe man doch nichts wieder verspühret. Das ist aber gleich nach dem neuen Jahre geschehen, da Krause noch in keiner Kirche absang. Wie kann H. Bach befunden haben, daß sie von ihm herkommen? p. Leipzig d. 13. Sept. 1736.

M. Jo. Aug. Ernesti, R.

---

7) E. E. Hochw. Rath der Stadt Leipzig hat misfällig vernehmen müssen, was maßen bey der Thomas-Schule, wegen Bestellung des Praefecti Inquilinorum, welches insgemein General-Præfectus genennet wird Irrungen entstanden; Nachdem aber in der Schul-Ordnung Cap. 13.

§. 8. und Cap. 14. §. 1. und 4. deutlich enthalten, daß der Cantor die zu jeder deren 4 Cantoreyen gehörigen 8 Knaben mit Bewilligung des Rectoris annehmen, und daraus vier Præfectos Chororum mit Vorbewust und Genehmhaltung des Herrn Vorstehers erwehlen, und zur General- oder Inquilinorum Praefectur jederzeit der erste Alumnus, oder, wenn dieser in Musicis nicht geschickt genug, der nachfolgende gezogen werden solle, hierüber nach Vorschrifft erwehnter Schul-Ordnung Cap. 2. §. 17. Cap. 6. §. 1. & 7. weder der Rector noch Cantor, noch auch die gesammten Præfectores Macht haben, eigenmächtige Weise einen Schüler von der Schule oder dem Genuß eines und des andern Beneficii zu excludiren; Als sind sie solchem gebührend nachzukommen, einen oder den andern Schüler „von der einmahl aufgetragenen Verrichtung vor sich zu suspendiren, oder gar hinwieder auszuschließen, oder denen gesammten Knaben" etwas sub poenâ exclusionis anzu deuten, wenn nicht vorhero nach Maßgebung des 7. §. Cap. 6. verfahren, nicht weniger der Cantor derer Præfectorum Obliegenheit anderen, als Alumnis aufzutragen, sich zu enthalten schuldig; Wie denn auch die Præfecti bey vorkommenden Fällen dergestalt, damit sie denenjenigen, über welche ihnen nach dem 4. §. des 14. Cap. einige Inspection zustehet, nicht verächtlich werden, zu bestrafen, solchemnach mit der baculatione publica gänzlich zu verschonen; Im übrigen werden diejenigen Praeceptores, denen in Cap. 4. §. 9. mehr erwehnter Schul-Ordnung die Inspection derer Chöre bey dem öffentlichen Gottesdienste, so wohl bey der Braut Meß aufgetragen ist, ihre Obliegenheit diesfalls genau zu beobachten, und hierdurch dergleichen Excesse,

wie Gottfried Theodor Krausen beygemeßen werden, zu vermeyden wissen. Wornach sich, da instehende Ostern die Zeit von Johann Gottlob Krausens Auffenthalt auf der Schule zu Ende gehet, bey Ersetzung des General-Præfecti zu richten, auch sonst die Schul-Ordnung allenthalben, insonderheit bey vorfallenden Zwistigkeiten deren 4. §. des erstern, ingleichen der 11te und 12. §. des andern Capituls in genaue Obacht zu halten. Urkundlich mit dem gewöhnlichen StadtSecret bedrucket. Signatum Leipzigk den 6. Febr. 1737.

(L. S.)

Einkom. den 12. Febr. 1737.

8) Magnifici, Hoch Edelgebohrne Hoch-Ehrwürdige, Hoch-Edle, Vest und hochgelahrte Hochgeehrteste Herren und hohe Patroni!

Es hat der Rector der Schule zu St. Thomae allhier Herr M. Johann August Ernesti jüngsthin sich unterstanden, mir bey dem ersten Chor, welches von denen Alumnis der bemeldten Schule formiret wird, ein untüchtiges Subjectum zum Præfecto wieder meinen Willen aufzubringen; und als ich dieses weder annehmen können, noch wollen; hat vermelder Herr M. Ernesti allen Alumnis, daß keiner, ohne diesem seinen eigenmächtig gesetzten Praefecto in der Kirche die Motette absingen, oder dirigiren solte, bey Straffe der Relegation verbothen, auch dadurch so viel effectuiret, daß den Sonntag drauf in der Nachmittags Predigt kein eintziger Schüler aus Furcht der an-

gedroheten Strafe das Absingen über sich nehmen, und die Motette dirigiren wollen, ja es würden gar die Sacra gestöhret worden seyn, wenn ich nicht noch einen Studiosum, so solches verrichtet, dahin vermocht hätte.

Wann ich dann durch dieses, des Herrn Rectoris Unternehmen nicht allein in meinem Officio gar sehr gekränket und turbiret, sondern mir auch der, von denen Schülern schuldige respect entzogen, und ich dadurch um meine reputation bey ihm gebracht worden, da doch 1) nach E. E. Raths allhier, bey der Schule zu St. Thomæ gemachten Schul-Ordnung Cap. 14. §. 4. mir die Præfectos Chororum aus denen Schul Knaben ohne Concurrenz*) des Herrn Rectoris zu erwehlen zustehet, solches auch bishero sowohl von mir, als meinen antecessoribus beständig also gehalten worden; gestalt dieses daher seinen vernünfftigen Grund hat, da die Præfecti nach obangezogener Schul-Ordnung meine, des Cantoris Stelle, weil ich zugleich in allen Kirchen nicht seyn kan, vertreten und dirigiren sollen, ich auch über das erste Chor die Inspection und Auffsicht insbesondere habe und also, mit wem ich mir auszukommen getraue, am besten wissen muß; hiernechst 2) des Rectoris an die Schüler gethanes Verboth, unter einem andern Præfecto nicht zu singen, höchst unbillig ist, in Betrachtung wenn die Schüler mir ratione des Singens die Parition nicht leisten sollen, unmöglich etwas

*) Unrichtig nach der Schul-Ordnung zu St. Thomä. Doch ergibt sich aus den Acten des Raths nicht, daß sie bestätigt und für gültig erklärt worden, wie denn auch die erneuerte Schul-Ordnung von 1732 nicht nachweist, daß andere Anordnungen für nothwendig befunden worden.

fruchtbarliches ausgerichtet werden kan; ich dahero, damit dieses Beginnen nicht zur Consequence gereichen mög, mich deßhalb zu moviren hohe Ursache habe;

Als werde Ew. Magnif. HochEdelg. u. HochEhrwd. Herr. bey diesem Bedrängnüs anzugehen gemüßiget, und gelanget dahero an Dieselben mein gehorsamstes Bitten:

Bey meinem Officio mich zu schützen, und dahero dem H. Rectori M. Ernesti, daß er mich in solchen fernerhin nicht beeinträchtigen, der Erwehlung derer Praefectorum ohne mein Wissen und Willen, wie auch eines Verboths gegen die Schul-Knaben, mir bey dem Singen keine parition zu leisten, sich hinkünfftig enthalten solle, ernstlich zu bedeuten, dem H. Superintendenten, oder einem der Herren Geistlichen bey der Thomas Kirche aber, sonder ungesäumende Maaßgebung, daß sie die Schul-Kinder zu dem, mir schuldigen respect und Gehorsam wieder anweisen, und mich hierdurch mein Amt ferner zu verrichten, in dem Stand setzen sollen, gemäße Verordnung hochgeneigt zu ertheilen.

Wie ich mich nun in meinem billigen Suchen Dero Schutz und Hülffe getröste; also werde davor, wie allezeit mit allen respect verharren.

Ew. Magnif. HochEdelg. Hoch-Ehrw. und
HochEdl. Herrl.

Leipzig den 12. Februar 1737.

gehorsamster
Johann Sebastian Bach,
Compositeur von Königl. Maj. in Pohl. Hof-
Capelle und Dir. Chori Musici allhier.

Denen Magnificis, HochEdelgebohrenen Hoch-Ehrwürdigen, Hochedlen, Vesten und hochgelahrten, Herren Verordneten, des hochlöbl. Chur- und Fürstl. Sächß. Consistorii zu Leipzig p. meinen hochgeehrtesten Herren und hochgebietenden Patronis.

Einkom. den 21. Aug. 1737.

Magnifici HochEhrwürdige, HochEdelgebohrne Vest und Hochgelahrte,

hochgeehrteste Herren und Patroni!

Ew. Magnif. HochEdelgeb. auch HochEhrw. und HochEdel. Herrl. werden Sich hochgeneigt zu erinnern geruhen, welchergestalt ich unterm 12. Febr. dieses Jahres über den Rector der Schuhle zu St. Thomæ, Herrn M. Johann August Ernesti; wegen der mir in meinem Officio angethanen Beeinträchtigung, auch wegen der, denen Alumnis untersagten Parition und mir dadurch zugezogenen Prostitution mich beschweret und um Dero Schutz und Hülfe gehorsamst angesuchet habe.

Nun hat zwar seit der Zeit E. E. Rath allhier mir eine Verordnung, so in Abschrifft sub A beygehet, zugeschicket; Alleine ich bin eines Theils dadurch wegen der mir von gedachten Herrn Rectore angethanen Prostitution nicht Satisfaciret, andern Theils damit gar sehr graviret worden:

Denn gleichwie ich durch die von dem H. Rectore publice in öffentlicher Kirche, auch in Gegenwart sämmtlicher Primaner, mit relegation und Verlust der Caution,

wofern sich einer meiner Ordre zu folgen welche gelüsten lassen, an die Schüler beschehene Bedrohung an meinen respect gar sehr verletzet werden, weßwegen, daß meine Ehre wiederum hergestellet werde, ich nicht unbillig verlange; Also beziehet sich die obangezogene Raths-Verordnung auf eine 1723 edirte Schul-Ordnung, mit welcher es aber diese Bewandniß hat, daß sie von der alten Schul-Ordnung in vielen Stücken differiret, und zu meinem großen Praejudiz so wohl in Ausübung meines Amts, als auch in den habenden Accidentien gereichet, hingegen dißfalls niemahls vor gültig agnosciret worden; gestalt, als deren publication einsmahls unternommen werden wolte, der seel. verstorbene Rector Ernesti sich dergestalt: Daß selbige vor allen Dingen dem hochlöbl. Consistorio eingeschicket, und was darauf verordnet werden würde, erwartet werden müßte, darwieder moviret. Wie nun deren Ratification meines Wissens noch nicht erfolget, ich also mich nach solcher neuen mir præjudicirlichen Schul Ordnung nicht achten können, zumahlen da die accidentia mir gar sehr darinnen geschmälert werden sollen, mithin es bey der alten Schul Ordnung annoch sein Bewenden haben wird; Also kan die obangeführte Rathsverordnung, so sich auf jene gründet, der Sache nicht abhelffen, besonders kan dasjenige, was darinnen dergestalt:

> daß ich ein oder den andern Schüler, von der einmahl aufgetragenen Verrichtung zu suspendiren, oder gar hinwiederum auszuschließen nicht vermögend sein soll,

ausgedrücket werden wollen, nicht procediren, gestalt Fälle vorkommen, da in continenti eine Aenderung vorgenommen

werden muß, und nicht erstlich eine weitläufftige Untersuchung in solchen geringfügigen Disciplinar- und Schul Sachen vorgenommen werden kan, dergleichen Aenderung auch auf allen trivial-Schulen dem Cantori in Sachen die Music betreffend zustehet, indem sonsten die Jugend, wenn sie weiß, daß man ihr gar nichts thun kan, zu gouverniren und sein Amt ein Gnügen zu leisten unmöglich fallen will;

Ew. Magnif. HochEhrw. HochEdelg. und HochEdl. Herrl. habe dahero solches zu hinterbringen vor nöthig geachtet, und gelanget an Dieselben hierdurch nochmahls mein gehorsamstes Bitten:

> Bey Ausübung meines Amtes mich bey dem dazu nöthigen respect zu schützen, dem Herrn Rector Ernesti aber alle unbefugte Eingriffe zu untersagen, auch daß meine, durch gedachten Herrn Rectoris Bezeugen, bey denen Schülern lædirte Ehre wieder hergestellet werden möge, das nöthige zu verordnen, so wohl mich wieder die neue SchulOrdnung, so weit sie mich graviret, und von Ausübung meines Amtes abhält, zu schützen.

Vor die mir hierunter erzeigte Hülffe werde ich, wie allezeit in gebührenden respect verharren,

Ew. Magnif. HochEhrwd. HochEdelg. auch HochEdl. Herrl.

Leipzig den 21. Aug. 1737. gehorsamer

Johann Sebastian Bach
ipse concepi.

Denen Magnificis HochEhrwürdigen, HochEdelgebohrnen, HochEdlen, Vest und hochgelahrten Herren, des Königl. Chur- und Fürstl. Sächß. Hochlöbl. Consistorii zu Leipzig Herrn Verordneten meinen Hochgeehrtesten Herren und Patronis.

Von Gottes Gnaden, Friedrich August, König in Pohlen p. Hertzog zu Sachsen, Jülich, Cleve, Berg, Engern und Westphahlen p. Churfürst p.

Würdige, Hochgelahrte, lieben andächtige, und getreue; Welchergestalt bey Uns Unser Hoff Componist Johann Sebastian Bach, sich über den jezigen Rectorem bey der Schule zu St. Thomæ in Leipzig, M. Johann August Ernesti, daß er ohne seine Concurrenz die Præfectur und zwar mit einem Subjecto, welches in musicis sehr schlecht erfahren, zu besezen sich nicht entblödet, und alß er bey der Gewahrwerdung dessen Schwachheit, und der daher in der Music entstandenen Unordnung sich genöthiget gesehen, eine Aenderung vorzunehmen, und an dessen statt ein geschickteres Subjectum zu erwehlen, gedachter Rector Ernesti seinem Verhaben sich nicht allein opponiret, sondern auch, zu seiner größten Beträncknng und Prostitution, denen sämmtlichen SchulKnaben in coetu publico sub poena Baculationis untersaget, seinen Veranstaltungen Parition zu leisten, sich beschweret, und was er solchemnach gehorsamst gebethen, das weiset der Inschluß.

Wir begehren darauf hiermit, ihr wollet, auf solche

Beschwerde, nach Befinden, die Gebühr verfügen. Daran geschieht Unser Meynung. Dat. Dresden, am 17. Decbr. 1737.

Jacob Friedrich Schilling.
Andreas Heinrich Beyer.

den HoffComponisten Bachen betr.

Adresse:
Denen Würdigen und Hochgelahrten, Unsern lieben andächtigen und getreuen Verordneten des Consistorii zu Leipzig.

Einkom. den 1. Febr. 1738.

---

prs. den 29. Oct. 1737.
Præs. d. 13. Dec. 1737.

Aller-Durchleuchtigster, Grossmächtigster König
und Churfürst,
Allergnädigster Herr,

Dass Ew. Königl. Maiest. aus allerhöchsten Gnaden mir das Prædicat Dero Hoff-Componisten angedeyhen laßen, solches venerire Zeit Lebens mit allerunterthänigstem Dancke. Gleichwie nun dahero Ew. Königl. Majest. allergnädigste Protection ich mir in allertieffster Zuversicht zueigne, so unterwinde mich auch, um selbige bey meinen iezigen Bedrückungen allergehorsamst anzusuchen.

Es haben meine Vorfahren, die Cantores bey der Schule zu S. Thomæ alhier ieder zeit nach der hergebrachten Schul-Ordnung das Recht besessen, die Præfectos bey denen Choris Musicis zu ernennen, und dieses aus

der gegründeten Ursache, weil sie am sichersten wißen können, welches Subjectum am allertüchtigsten zu gebrauchen, und dieses Præcipuum habe ich auch geraume Zeit und ohne Jemandes Contradiction genoßen; Nichts destoweniger aber hat sich der iezige Rector, M. Johann August Ernesti nicht entblödet, mir iüngsthin ohne meine Concurrenz die Præfectur und zwar mit einem Subjecto, welches in musicis sehr schlecht erfahren, zu besezen; Und als ich bey Gewahrwerdung dessen Schwachheit, und der daher in der Music entstandenen Unordnung mich genöthiget sahe, eine Aenderung vorzunehmen und an dessen statt ein geschickteres Subjectum zu erwehlen, so hat gedachter Rector Ernesti, meinem Vorhaben sich nicht allein strack-lich opponiret, sondern auch zu meiner größten Bekränckung und Prostitution denen sämmtlichen Schul-Knaben in coetu publico sub poena baculationis untersaget, meinen Veranstaltungen Parition zu leisten. Ob ich nun wohl meine wohl fundirte Prærogative bey dem alhiesigen Magistrat in der Beifuge sub A zu mainteniren gesuchet, auch das Königl. Consistorium allhier um Satisfaction der mir angethanen Injurien sub B imploriret, so ist dennoch vom leztern gar nichts, vom erstern aber die abschriftl. beigefügte Weisung sub C erfolget: Dieweilen aber, allergnädigster König und Herr, von dem Rathe alhier nach der inducirten Beyfuge meine sonst gehabte Gerechtsame gänzl. abgeschnitten und sich auf eine neuerl. Anno 1723 errichtete Schul-Ordnung bezogen wird, die mich aber hauptsächlich um deswillen nicht binden kan, weilen selbige von dem hiesigen Consistorio, wenn sie anders gültig sein wollen, niemahlen confirmiret worden;

Als ersuche Ew. Königl. Majest. ich in allertiefffster Unterthänigkeit

1) dem allhiesigen Rathe, daß er mich in meinem jure quæsito ratione der zu ernennenden Præfectorum Chori Musici ungekränckt erhalten, und dabey schützen solle, und

2) Dem Consistorio alhier allergnädigst anzubefehlen, den Rector Ernesti zu einer Abbitte der mir angethanen Beschimpfung anzuhalten, auch sodann sonder Maßgebung dem Superintendenten, D. Deylingen aufzutragen, den ganzen coetum dahin anzumahnen, daß die sämtlichen Schul-Knaben mir den sonst gehörigen Respect und Obedienz erzeigen sollen. Diese allerhöchste Königl. Gnade erkenne mit unsterblicher Danck-Begierde und beharre in allertiefffster Submission

Ew. Königl. Majestät

Leipzig den 18. Octobris 1737.

allerunterthänigster allergehorsamster

Johann Sebastian Bach.

Dem Allerdurchleuchtigsten Grossmächtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich Augusto, König in Pohlen, Groß-Herzog in Litthauen, Reußen, Preußen, Masovien, Samogitien, Kyovien, Vollhinien, Podolien, Podlachien, Liefland, Smolenscien, Severien und Czernienhovien pp. Herzog zu Sachsen, Jülich, Cleve, Berg, Engern und Westphalen, des heiligen Römischen Reichs Ertz-Marschall und Churfürsten, Landgraffen in Thüringen, Marggraffen zu

Meißen, auch Ober- und Nieder-Lausitz, Burggraffen
zu Magdeburg, Gefürsteten Graffen zu Henneberg,
Graffen zu der Marck, Ravensberg und Barby,
Herrn zu Ravenstein, pp.
Meinem allergnädigsten Könige, Churfürsten und Herrn."

Hierauf ist am 5. Februar 1738 an S. Deyling zum Bericht binnen 14 Tagen rescribirt.

Hiermit schließen die Acten und ist weiteres nicht zu ermitteln gewesen.

IIIa.

„Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musicus. Gedruckt in diesem Jahr.

In 8. Ein Bogen, sechs Blätter.

Dem Hoch-Edlen Herrn, Herrn Johann Sebastian Bachen,

Sr. Königl. Maj. in Pohlen und Churf. Durchl. zu Sachsen hochbestallten HoffCompositeur und Capell-Meister, wie auch Directoren der Music und Cantoren an der Thomas Schule in Leipzig widmet diese ihn selbst angehende Blätter mit vieler ergebenheit der Verfasser.

Horatius.

Quid verum atque decens curo, & rogo, & omnis in hoc sum."

Derjenige soll noch gebohren werden, der das gantz besondere glück haben wird allen zu gefallen. Es ist zwar nicht zu leugnen; einen menschen, der als ein inbegriff aller vollkommenheiten, allgemeinen Beyfall zu erhalten würdig wäre; werden wir in einer welt, welcher die unvollkommenheiten nur allzueigen, vergebens erwarten. Allein wir haben billig ursach zufrieden zu sein, wenn bey

*) Mizler, Musik. Bibl. 1 Band. Th. II. S. 62 u. ff.

der unzertrennlichen Verbindung des guten und bösen, das erstere das letztere ungleich überwiegt.

Lob und tadel sind die gewöhnlichen urtheile der menschen, so beydes zum Gegenstande haben. Sollen beyde von der gerechtigkeit gebilligt werden; so muß vor allen dingen die wahrheit vor sie reden. Allein wie groß ist wohl die anzahl dererjenigen, welche dißfalls wahre vollkommenheiten gründlich zu unterscheiden wissen? Besässen alle die, so es ihr hauptwerck sein lassen, anderer thun und lassen zu beurtheilen, die hierzu erforderte Geschicklichkeit; es würde unstreitig jedem sein recht widerfahren. Die anzahl niederträchtiger schmeichler und unbesonnener tadler würde allerdings geringer sein, als sie ist. Indessen lehrt die tägliche erfahrung, das beydes loben und tadeln die gefährlichsten steine des anstoßes sind, an denen der meisten menschen urtheile straucheln. Es braucht wenig nachsinnens, so wird man hiervon mehr als eine ursache finden. Bald fehlet es an gründlicher einsicht in die zu lobenden oder zu tadelnden sachen. Man urtheilet von dingen, die man nicht verstehet rc. rc.*)

Ich habe diese stelle unter verschiedenen andern vornehmlich darum erwehlet; weil mich theils die Liebe zur Wahrheit, theils auch die besondere hochachtung vor den wahrhafftig grosen Meister in der Music, den sie angeht, verpflichtet desselben ehre zu retten. Es ist solches der Königl. Pohln. und Churf. Sächsische Hof-Compositeur und Capell-Meister Herr Johann Sebastian Bach in Leipzig.

*) Die folgenden Sätze sind, als interesselos, hier fortgelassen worden.

Der verfasser dieser stelle lobt an einem theile den Herrn Hof-Compositeur, am andern theile tadelt er ihn desto schärfer. Bei genauerer untersuchung, habe ich das Ihm beygelegte lob unvollkommen, die ihm beygelegten fehler aber ohne grund befunden.

Der Herr Hof-Compositeur wird der vornehmste unter den Musicanten in Leipzig genennet. Dieser ausdruck fällt allzustarck in das niedrige und schickt sich nicht zu den tituln: außerordentlicher künstler, groser mann, die bewunderung gantzer nationen; welche dem Herrn Hof-Compositeur in folgendem beygeleget werden. Musicanten nennet man insgemein diejenigen, deren hauptwerck eine Art von musicalischer praxi ist. Sie sind dazu bestellt, ja sie begeben sich oft freiwillig dazu, die von andern gesetzte stücken, vermittelst musicalischer instrumenten dem gehör mitzutheilen. Ja nicht einmal alle von dieser art, sondern die geringsten und schlechtesten führen meistentheils diesen namen; so daß unter Musicanten und bierfiedlern fast kein unterscheid ist. Ist einer von dergleichen musicalischen practicis ein ausserordentlicher künstler auf einem instrument; so nennet man ihn keinen Musicanten, sonern einen virtuosen. Am allerwenigsten kommt dieser so verächtliche Name grosen Componisten und denen die musicalische Chöre zu dirigiren haben, zu. Nun urtheile der vernünfftige Leser selbst, ob es wohl dem Hof-Compositeur zu einem ihm gebührenden vollkommenen Lobe gereichen könne, wenn man ihn den vornehmsten unter den musicanten betittelt. Dieses ist meines erachtens eben so viel, als wenn ich einen grundgelehrten mann dadurch ein besonderes ehrengedächtniß stiften wollte, daß ich ihn den ersten in der letzten klasse

der schulknaben nennte. Der Herr Hof=Compositeur ist ein großer Componist, ein meister der Musik, ein virtuos auf der Orgel und dem Clavier, der seines gleichen nicht hat, aber keinesweges ein musicant. Vielleicht aber wird sich der verfasser damit entschuldigen wollen, daß er dißfalls von dem gemeinen Sprachgebrauch abgegangen sei, und das Wort musicant in einem weit edlern verstande nehme. Allein dieses wird ihm wenig helffen. Denn gesetzt er hätte gegründete ursache gehabt von dem allgemeinen Sprachgebrauch abzugehen, welches ich keinesweges einräume: so hätte er doch zum wenigsten durch eine deutliche wortbeschreibung, die leser von der neuangenommenen bedeutung unterrichten sollen. Ja er hätte überhaupt nicht einmal nöthig gehabt sich dieses worts zu bedienen. Es fehlt ja der Teutschen sprache keinesweges an ausdrückungen, die dasjenige weit nachdrücklicher anzeigen, was dadurch hat gesagt werden sollen.

In denen unmittelbar folgenden worten rühmt der verfasser den Herrn Hof=Compositeur als einen ausserordentlichen künstler auf dem clavier und der orgel. Ich könnte hier erinnern daß das wort künstler allzuhandwercksmäßig klinge, und, daß also zu reden, dem einmahl eingeführten sprachgebrauch ebenso zuwieder sey, als große Philosophen, Redner und Dichter künstler im dencken, reden und vers machen, zu nennen. Allein es ist eine kleinigkeit. Und ich würde es gantz unberührt gelassen haben, wenn nicht der Gebrauch eines worts, das eine so unrichtige bedeutung hat und an dessen stelle ein weit nachdrücklicheres mit leichter Mühe hätte können gesetzt werden, anlaß gäbe zu vermuthen: es sey dem verfasser kein rechter ernst gewesen.

von der gantz ausserordentlichen geschicklichkeit des Herrn Hof=Compositeurs also zu reden, wie sie es verdienet. Es würde selbst nach der musicalischen Art seine Gedanken auszudrucken, weit nachdrücklicher geklungen haben, wenn er gesagt hätte: er ist ausserordentlichstarck auf dem clavier und der orgel, oder: er ist ein ausserordentlicher virtuos auf beyden.

Es schreibt der verfasser ferner: der Herr Hof=Compositeur habe zur Zeit nur einen angetroffen, mit welchem er um den vorzug streiten könne. Wer hierdurch gemeinet werde ist mir und noch vielen andern unbekannt. Der verfasser würde sich sehr viele verpflichtet, und deren billige neugierigkeit vergnügt haben, wenn er von demselben nähere Nachricht ertheilen wollen. Ich zweifle aber, ob er solches jehmahls wird zu thun im stande seyn. Zielt er damit etwan auf einen gewissen grosen Meister der Music eines auswärtigen Reiches, der, wie man sagt, seiner gantz besondern geschicklichkeit wegen, nach dem gebrauch des landes, die Doctorwürde in der Music zur würdigen belohnung erhalten hat*); so beruffe ich mich auf das Zeugniß einiger unpartheyischen kenner der music, die auf ihren reisen diesen grosen mann ebenfalls zu hören das glück gehabt, dessen geschicklichkeit ungemein gerühmet, dem allen aber ohngeachtet, ungeheuchelt versichert haben: es sey nur ein Bach in der Welt, und ihm komme keiner gleich. Bey sogestellten Sachen dürffte der Herr Hof=Compositeur noch keinen angetroffen haben, mit welchem er um den vorzug streiten könnte.

*) Händel.

Nunmehr entdeckt der verfasser etwas genauer, was er an diesen grosen manne, da er ihn selbst verschiedene mahle spielen hören, ruhm und bewunderungswürdiges gefunden habe. Er bewundert die ungemeine fertigkeit seiner hände und füsse. Er hält es vor unbegreiflich wie es möglich sey, bey den geschwindesten und heftigsten bewegungen beyder, bey so weiten sprüngen keinen einzigen falschen thon unterzumischen, oder den körper zu verstellen. Er hat mit diesem allen zwar seine gute richtigkeit: allein dergleichen urtheil würde auch ein mensch gefället haben, der die music eben nicht aus dem grunde versteht. Da aber der verfasser vor einen solchen angesehen sein will, dessen urtheil weit über den gemeinen geschmack erhoben ist; so nimmt es mich billig wunder, warum er nicht über dieses noch weit erheblichere umstände angeführet hat, welche einem gründlichen kenner musicalischer vollkommenheiten gar leicht in die Sinne fallen können. Warum rühmt er nicht die erstaunende Menge seltener und wohl ausgeführter Einfälle; die durchführungen eines einzigen Satzes durch die töne mit den angenehmsten veränderungen; die gantz besondere geschicklichkeit, auch bey der größten geschwindigkeit, alle thone deutlich und mit durchgängiger gleichheit auszudrucken; die ungemeine fertigkeit aus den schwersten thonen, mit gleicher geschwindigkeit und accuratesse, als aus den leichtesten zu spielen; und überhaupt; eine allenthalben mit kunst verbundene annehmlichkeit. Von solchen merkwürdigen vollkommenheiten, welche dem Herrn Hof-Compositeur unstreitig allein eigen sind, zu reden, dieselben gehörig herauszustreichen, hätte sich besser der mühe verlohnt.

Jedoch auch das wenige, so der verfasser von den vollkommenheiten des Herrn Hof-Compositeurs angemerket, hätte ihn beynahe überführet zu glauben, daß selbiger die Bewunderung gantzer nationen seyn könne, wenn er nicht durch falsche einbildungen von einigen fehlern, welche den ruhm des Herrn Hof-Compositeurs zu vermindern vermögend sein sollen, von diesen guten Gedanken wäre abgebracht worden. Er verändert auf einmal die sprache; und das diesem grosen manne vorher beygelegte lob, verwandelt sich nunmehr in einen desto strengern tadel, welcher aber, wie aus folgenden erhellen wird, keinen grund hat.

Er setzt anfänglich an den Bachischen Stücken den mangel an annehmlichkeit, das ist einer melodie ohne dissonanzen aus, oder wie andere, so es auch nicht besser verstehen, zu reden pflegen, daß sie nicht ins Gehör fallen. Allein zu Ablehnung dieser Beschuldigung, könnte fast allein eine stelle des englischen Spectateurs hinlänglich seyn. Dieser sagt: die music sey nicht nur bestimmt zärtlichen ohren allein zu gefallen, sondern auch allen, welche einen rauhen Ton mit einem angenehmen unterscheiden, das ist, welche dissonantzen wohl anzubringen und geschickt zu resolviren wissen. Die wahre annehmlichkeit in der Music bestehet in der verbindung und abwechselung der consonanzen und dissonanzen ohne verlezung der harmonie. Die Natur der Music verlangt dieselbe. Die verschiedenen, insonderheit traurigen leidenschaften können ohne diese abwechselung der natur gemäß nicht ausgedrückt werden. Man würde gegen die allenthalben vor bekannt angenommenen regeln der composition verstossen, wenn man sie hintansetzen wollte. Ja selbst das gründliche urtheil eines musikalischen Gehörs,

das nicht dem pöbelhafften Geschmacke folgt, billigt dieselbe, und verwirft hingegen die simpeln, aus lauter consonanzen bestehenden liedergen, als etwas, dessen man bald überdrüssig wird. Wie sorgfältig der Herr Hof-Compositeur diese abwechselung beobachte, und wie durchdringend annehmlich bey ihm die harmonie sey, liegt aus seynen stücken deutlich am tage. Es bekräfftiget solches auch der gründliche beyfall dererjenigen, deren musikalisches gehör, durch ich weiß nicht was vor einen neumodischen geschmack, nicht verderbt ist. Folglich ist der tadel des verfassers ohne grund. Und dieser schluß wird so lange bündig bleiben; biß derselbe den von der annehmlichkeit vorausgesetzten Begriff mit grunde wird verwerffen, und einen bessern an dessen stelle wird setzen können.

Es wird der Herr Hof-Compositeur ferner beschuldigt, daß er seinen stücken durch ein schwülstiges und verworrenes wesen das natürliche entzöge. Dieses ist so hart, als dunkel geredet. Was heißt schwülstig in der Music? Soll es in dem verstande genommen werden, wie in der redekunst diejenige schreibart schwülstig genennet wird, wenn man bey geringen dingen die prächtigsten zierrathen verschwendet, und deren verächtlichkeit nur noch mehr an den tag bringt; wenn man von aussen allerley unnütze pracht herhohlet, ohne das wesentliche schöne vor augen zu haben, wenn man bey dem putz auf niederträchtige, gezwungene und läppische kleinigkeiten verfällt und die gründlichen gedanken mit kindischen einfällen verwechselt: so gebe ich zwar zu, daß dergleichen fehler in der Music könne von denjenigen begangen werden, so die regeln der composition nicht verstehen, oder nicht recht anzuwenden wissen. Allein

dergleichen von dem Herrn Hof=Compositeur nur zu denken, geschweige zu sagen, wäre die gröbste schmähung. Dieser componist verschwendet ja eben nicht seine zierrathen bey trink= und wiegenliedergen, oder bey andern läppischen galanterie stückgen. In seinen kirchenstücken, ouvertüren, concerten, und andern musicalischen arbeiten findet man auszierungen, welche denen hauptsätzen, die er ausführen wollen, allzeit gemäß sind. Der verfasser hat also etwas gesagt, welches darum nichts ist, weil es dunkel und nicht erwiesen werden kann, daher ist dessen im folgende vorkommende vergleichung des Herrn Hof=Compositeurs mit dem Herrn von Lohenstein ein gedanke, der unter die verwerflichen zierrathen, und also zum schwülstigen in der schreib=art gehört.

Was heist in der Music verworren? Man muß ohnfehlbar die wortbeschreibung von dem was man überhaupt verworren nennet, zu hülfe nehmen, wenn man errathen will, wohin des verfassers meinung gehe. So viel weiß ich, daß verworren dasjenige heisse, was keine ordnung hat und dessen einzelne Theile so wunderbar untereinander geworfen und in einander verwickelt sind, daß man, wo ein jedes eigentlich hingehöre, nicht absehen kann. Verstehet der verfasser eben das darunter, so muß in absicht auf den Herrn Hof=Compositeur er davor halten, daß in dessen stücken keine ordnung sey, und alles dermaßen durcheinander gehe, daß man nicht daraus klug werden könne. Ist des verfassers ernst also zu urtheilen, so muß ich fast glauben, daß einige verwirrung in seinen gedanken vorgegangen sey, welche ihm das, was wahr ist, zu finden nicht erlaubt. Wo die regeln der composition auf das strengste beobachtet

werden, da muß ohnfehlbar ordnung seyn. Nun will ich nimmermehr hoffen, daß der verfasser den Herrn Hof-Compositeur vor einen übertreter dieser regeln halten wird. Uebrigens ist gewiß, daß die Stimmen in den Stücken dieses grosen meisters wundersam durcheinander arbeiten: allein alles ohne die geringste verwirrung. Sie gehen mit einander und wider einander; beydes wo es nöthig ist. Sie verlassen einander, und finden sich doch alle zu rechter zeit wieder zusammen. Jede stimme macht sich vor der andern durch eine besondere veränderung kenntbar, ob sie gleich offtermahls einander nachahmen. Sie fliehen und folgen einander, ohne daß man bey ihren Beschäfftigungen einander gleichsam zuvor zu kommen, die geringste unregelmäßigkeit bemerket. Wird dieses alles so, wie es seyn soll, zur execution gebracht; so ist nichts schöneres, als diese harmonie. Verursachet aber ungeschicklichkeit oder die nachlässigkeit der instrumentalisten oder sänger hierbey eine verwirrung; so urtheilet man gewiß sehr abgeschmackt, wenn man deren fehler dem componisten zurechnet. Es kommt ohnedem in der music alles auf die execution an. Die elendesten melodien fallen doch oft schön ins gehör, wenn sie wohl gespielet werden. Hingegen kann ein stück, aus dessen composition man die schönste harmonie und melodie ersehen kann, alsdenn freilich dem gehör nicht gefallen, wenn die, so es executiren sollen, ihre schuldigkeit weder beobachten können, noch wollen.

Ist nun, wie sattsam dargethan worden, in den stücken des Herrn Hof-Compositeurs weder was schwülstiges, noch was verworrenes zu finden: so kann ihnen auch das natürliche, das ist die nöthige angenehme melodie und har-

monie dadurch nicht entzogen werden. Die rühmlichen bemühungen des Herrn Hof-Compositeurs sind vielmehr dahin gerichtet, eben dieses natürliche, durch hülffe der kunst, in dem prächtigsten ansehen der welt ,vorzustellen.

Aber eben das ist es, was der verfasser nicht zugeben will. Er sagt ausdrücklich: daß der Herr Hof-Compositeur die schönheit seiner stücken durch allzugroße kunst verdunckele. Dieser satz ist der natur wahrer kunst, von welcher hier die rede ist, zuwieder. Die wesentlichen beschäfftigungen wahrer kunst sind, daß sie die natur nachahmet, und ihr, wo es nöthig ist, hilfft. Ahmt die kunst der natur nach; so muß ohnstreitig unter den wercken der kunst, das natürliche allenthalben hervorleuchten. Folglich ist es unmöglich, daß die kunst denen dingen, bey welchen sie die natur nachahmet, und also auch der Music das natürliche entziehen könne. Hilfft die kunst der natur, so gehet ihre absicht nur dahin, sie zu erhalten, ja sogar in bessern stand zu setzen, nicht aber zu zernichten. Viel Dinge werden von der natur höchst ungestalt geliefert, welche das schönste ansehen erhalten, wenn sie die kunst gebildet hat. Also schenkt die kunst der natur die ermangelnde schönheit, und vermehrt die gegenwärtige. Je gröser nun die kunst ist, das ist, je fleißiger und sorgfältiger sie an der ausbesserung der natur arbeitet: desto vollkommener glänzt die dadurch hervorgebrachte schönheit, und vermehrt die gegenwärtige. Folglich ist wiederum unmöglich, daß die allergröste kunst die schönheit eines Dinges verdunkeln könne. Sollte es also wohl möglich sein, daß der Herr Hof-Compositeur, auch durch die gröste kunst, die er bey ausarbei-

tung seiner musicalischen stücke anwendet, ihnen das natürliche entziehen, und ihre schönheit verdunckeln könne?

Bißher hat der verfasser die Bachischen stücke den zärtlichen ohren eckelhafft zu machen gesucht. Nunmehr fängt er an, die ruheliebenden finger und langsam verwehnten kehlen der instrumentalisten und sänger davor zu warnen. Er giebt sie vor sehr schwer zu spielen aus, weil der Herr Hof-Compositeur in setzung derselben, nur nach seinen fingern urtheile. Er hält dahero dessen verlangen, daß die sänger und instrumentalisten durch ihre kehlen und instrumente eben das machen sollen, was er auf dem clavier spielen kann, vor unmöglich. Ich gebe zu, daß die von dem Herrn Hof-Compositeur gesetzten stücke sehr schwer zu spielen sind, aber nur denen, die ihre finger zu einer fertigen bewegung und richtigen applicatur nicht gewöhnen wollen. Indessen handelt er nicht unrecht, wenn er bey setzung der stücke nach seinen fingern urtheilet. Sein schluß kan kein andrer als dieser seyn: wozu ich es durch fleiß und übung habe bringen können, dazu muß es ein andrer, der nur halbwege naturell und geschicke hat, auch bringen. Und eben aus diesem grunde fällt auch die vorgeschützte unmöglichkeit fort. Es ist alles möglich, wenn man nur will, und die natürlichen fähigkeiten durch unermüdlichen fleiß in geschickte fertigkeiten zu verwandeln eyfrigst bemühet ist. Ist es dem Herr Hof-Compositeur nichts unmögliches, mit zwey händen sachen auf dem clavier vollkommen wohl und ohne den geringsten fehler zu spielen, da sowohl haupt- als mittel-stimmen das ihrige rechtschaffen zu thun haben: wie sollte das einem gantzen Chor, welches aus so vielen personen bestehet, davon jede nur auf eine stimme zu achten

hat, unmöglich seyn? Der einwurf, daß die hierzu nöthige accuratesse, und ein durchgängig beobachtetes gleiches tempo bey vielen unmöglich zu erhalten ist, ist von keiner erheblichkeit. Es hat dies allerdings seine schwierigkeiten, die aber doch deswegen nicht unüberwindlich sind. Kann ein ganzes krieges-heer dahin gebracht werden, daß auf ein gegebenes zeichen man vieler tausend menschen bewegungen erblickt, als wenn es nur eine wäre: so muß dergleichen accuratesse bey einem musicalischen Chor, das aus ungleich wenigern personen besteht, desto sicherer möglich seyn. Den deutlichsten beweis von dieser möglichkeit, selbst bey musicalischen Chören, sehen wir an wohl eingerichteten Königl. und Fürstl. Capellen. Wer das glück gehabt die so berühmte Capelle des grösten Hofs in Sachsen einmahl concert halten zu sehen; wird an der wahrheit dieser sache nicht mehr zweifeln können.

Jedoch hiermit ist der von dem verfasser vorgewendeten unmöglichkeit die Bachischen stücke zu spielen oder zu singen noch nicht abgeholffen. Er setzt an denselben noch weiter aus: daß der Herr Hof-Compositeur, alle manieren, alle kleine auszierungen, und alles was man unter der methode zu spielen versteht, mit eigentlichen noten ausdrucke. Entweder merkt der verfasser dieses an, als etwas, das dem Herrn Hof-Compositeur allein eigen seyn soll: oder er hält es vor einen fehler überhaupt. Ist das erstere; so irrt er sich gewaltig. Der Herr Hof-Compositeur ist weder der erste, noch der einzige, der also setzet. Unter einer zahlreichen menge componisten, so ich disfalls anführen könnte, berufe ich mich nur auf den Grigny und Du Mage, welche in ihren livres d'orgve sich eben dieser methode bedient

haben. Ist das letztere, so kann ich doch die ursache nicht finden, warum es den nahmen eines fehlers verdienen sollte. Vielmehr halte ich es, aus nicht zu verwerfenden gründen, vor eine nöthige klugheit eines componisten. Einmahl ist gewiß, daß dasjenige, was man methode zu singen und zu spielen nennt, fast durchgehends gebilliget und vor angenehm gehalten werde. Es ist auch dieses unstreitig, daß die methode, alsdenn erst das gehör vergnüge, wenn sie am rechten orte angebracht wird, hingegen dasselbe ungemein beleidige, und die haupt-melodie verderbe, wenn sich der musicirende derselben am unrechten Orte bedienet. Nun lehret ferner die erfahrung, daß man meistentheils die anbringung derselben dem freyen willkühr der sänger und instrumentalisten überläßt. Wären diese alle von dem, was in der methode wahrhafftig schön ist, sattsam unterrichtet; wüßten sie sich derselben alle zeit an dem orte zu bedienen, wo sie der haupt-melodie zur eigentlichen zierde und besonderem nachdruck dienen könnte: so wäre es eine überflüssige sache, wenn ihnen der componist das in noten noch ein mahl vorschreiben wollte, was sie schon wissen. Allein da die wenigsten hiervon genugsam wissenschafft haben; dennoch aber durch eine ungeräumte anbringung ihrer methode die haupt-melodie verderben; ja auch wohl offt solche passagen hineinmachen, welche von denen, die um der sache eigentliche beschaffenheit nicht wissen, dem componisten leicht als ein fehler angerechnet werden könnten: so ist ja wohl ein jeder componist und also auch der Herr Hof-Compositeur, befugt, durch vorschreibung einer richtigen und seiner absicht gemäßen methode, die irrenden auf den rechten weg zu weisen, und dabei vor die erhal-

tung eigener ehre zu sorgen. Vermöge dieser erklärung fällt die meinung des verfassers, daß dieses verfahren den stücken des Herrn Hof=Compositeurs die schönheit der harmonie entzöge, und den hauptgesang unannehmlich mache, von selbsten hinweg.

Das letzte was der verfasser an des Herrn Hof=Compositeurs stücken aussetzen wollen, kommt darauf an: daß alle stimmen mit einander und mit gleicher schwierigkeit arbeiten, und man darunter keine hauptstimme, worunter vermuthlich die oberstimme verstanden wird, erkennen könne. Allein daß die melodie eben schlechterdings in der oberstimme liegen muß, und daß das sämmtliche mitarbeiten der stimmen ein fehler sey; davon habe ich keinen zureichenden grund finden können. Vielmehr fließt das gegentheil aus dem wesen der music. Denn dieses bestehet in der harmonie. Die harmonie wird weit vollkommener, wenn alle stimmen mit einander arbeiten. Folglich ist eben dies kein Fehler, sondern eine musikalische vollkommenheit. Und ich wundre mich billig, wie doch der verfasser das vor einen fehler halten könne, was doch dem zu jetzigen zeiten allenthalben so hoch geschätzten Italienischen geschmack, in sonderheit in kirchen stücken gantz gemäß ist. Der verfasser darf nur unter den alten Praenestini, unter den neuern Lotti, und andere Werke nachsehen, so wird er daselbst nicht nur alle stimmen beständig arbeiten, sondern auch bey einer jeden eine eigene mit den übrigen gantz wohl harmonirende melodie antreffen.

Ich lasse es nunmehro dahin gestellt seyn, ob der verfasser derjenigen stelle, welche ich ietzo untersucht habe, bey genauerer beherzigung vorausgesetzter gründe, nicht gar

bald finden könne, daß er dem ehransehn und den verdiensten eines so grosen mannes allzunahe getreten sey, und sein unbilliges urtheil zu bereuen ursache habe. Er hat sich ohnstreitig übereilet, und vielleicht hat er den Herrn Hof-Compositeur nicht einmahl recht gekaunt. Wäre dieses, ich bin gewiß versichert, er würde ihm eben das lob zugetheilet haben, welches er in diesem schreiben dem berühmten Herrn Graun gegeben hat. Er würde mit veränderung eines einzigen worts eben also haben sagen können: ein erhabner August würdigt ihn seiner gnade, und belohnt seine verdienste, das ist zu seinem lobe genung. Wer von einem so grosen und weisen printz geliebt wird, muß gewiß eine wahre geschicklichkeit besitzen. In erwegung dessen würde er sich nicht unterstanden haben, einen man zu tadeln, dessen geringste vollkommenheit er nachzuahmen nicht geschickt ist. Ja er würde in betrachtung gezogen haben, daß viel tadeln keine kunst: daß besser machen aber eben dasjenige sey, welches von denen, die an allen so gar viel auszusetzen finden, immer am weitesten entfernt ist. Ich, und alle billige verehrer des grosen Bachs, wünschen dem verfasser künfftig gesundere gedancken, und nach überstandener musicalischer reise den glücklichen anfang eines neuen lebens, das von aller unnöthigen tadelsucht völlig möge befreyt sein.

IIIb.

Auszug aus der Beantwortung Mizlers.

„§ 4. Wegen des Briefes im sechsten Stücke vermuthete man bald einen Federkrieg: weil nämlich der critische Musicus einige Musikverständige getadelt, sonderlich aber den berühmten Herrn Capellmeister Bach heftig angestochen. Denn ob gleich auf der 41ten Seite vorgegeben wurde, daß der Brief von einem reisenden Musikanten an einen Meister der Musik abgefasset sei: welcher letzterer des Briefes Einschaltung verlanget habe; so erfuhr man doch bald, daß der Criticus diese allzu feine Satyre selbst verfertiget. Sollte er über diesen unvermutheten Bericht stutzen; so beliebe er sich der dermaligen musikalischen Umstände zu Hamburg unschwer zu erinnern, und das Alphabeth seiner treuen Freunde durchzusehen: so wird er seinen besten Mann darinn finden. Wofern er aber besorget, daß vielleicht mehr als einer seiner vermeintlichen Freunde diese Heimlichkeit offenbaret: so nenne er nur künftig den Meister der Musik, welcher ihn um die Einschaltung des sogenannten merkwürdigen Briefes ersuchet: alsdann wird dies Räzel leicht aufzulösen sein. Bis dahinn glaubet jedermann, daß der critische Musicus bey der Wahrheit vorbey spazieret sei. Der hierher gehörige Beweis lieget in demjenigen Ausdrucke, da er auf der 11ten Seite seiner Beantwor-

---

*) Th. II. Bd. 3 der mus. Bibl. S. 203 bis 208.

tung mit der größten Kühnheit saget: „daß dem Herrn Capellmeister Bach Gerechtigkeit widerfahren."

§ 5. Vielleicht werden diejenigen, welche die critischen Blätter und andere hieher gehörigen Schriften noch nicht gelesen, begierig sein zu wissen: ob der Herr Capellmeister Bach dazu stille geschwiegen? Antwort: Da selbiger, wegen überhäufter Amtsgeschäfte nicht im Stande war, dem critischen Musico gehörig zu begegnen: so nahm der Herr Magister Birnbaum zu Leipzig sich dieser Sache an, und schrieb

Unpartheiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle im sechsten Stücke des critischen Musici. In 8. Ein Bogen und sechs Blätter.

Diese unpartheiischen Anmerkungen hat der Herr Magister Mizler mit dem ersten Bande seiner musikalischen Bibliothek, im 4ten Theile auf der 62sten bis 73sten Seite einverleiben lassen. So bescheiden der vorhin erwähnte Herr M. Birnbaum den critischen Musicum angeredet, desto unbescheidener und verworrener erfolgte die Beantwortung der unpartheiischen Anmerkungen etc. ausgefertiget von Johann Adolph Scheibe. Hamburg, 1738. drittehalb Bogen in 8.

Diese verunglückte Beantwortung ist bey dem ersten Theile des kritischen Musici als Anhang zu finden.

Hierauf erblickte man mit vielem Vergnügen M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerkungen u. s. w. wider Joh. Adolph Scheibens Beantwortung derselben, 1739. sechs Bogen in 8.

Mit dieser wohlgerathenen Vertheidigung hat der Herr M. Birnbaum eine neue Probe seiner ihm beywohnenden

Bescheidenheit und Gründlichkeit abgeleget. Und obgleich auf der 75 und folgenden Seite, von den nöthigen Wissenschaften eines vollkommenen Componisten, ein wenig zu sparsam geurtheilt worden; so kann man dem gelehrten Herrn Verfasser solch kleines Versehen leicht übersehen: weil die Musik nur sein Nebenwerk ist. Wider diese Vertheidigung hat der critische Musicus zwar keine Vertheidigung herausgegeben: aber im zweyten Theile an verschiedenen Orten seinen schädlichen Eigensinn auf's Neue verrathen. Alle unpartheyischen Leser ersehen aus diesem umständlichen Berichte, daß er im sechsten Stücke, anstatt einer erlaubten Satyre, eine schändliche Schmähschrift bekannt gemachet. Da er nun wegen dieses erregten Aergernisses keine bescheidene und gegründete Vorstellung bisher angenommen, sondern Uebel mit Uebel gehäufet; so ist zu besorgen, er werde mit seiner ehrenrührigen Schreibart sich noch mehr Unruhe auf den Hals laden: welches Ungemach ihm, wegen anderer guten Eigenschaften, niemand wünschet noch gönnet.

§ 6. Nun will ich noch mit wenigen melden, unter welcher Absicht gegenwärtige Schrifft abgefasset worden: Es hat nämlich der Herr M. Mizler, im ersten Bande der musicalischen Bibliothec, des critischen Musici ersten Theil mit bescheidener Feder beurtheilet, und nach Erforderung der Umstände theils seinen Beifall gegeben, theils vernünftige Einwürfe beigefüget. Diese aber hat der critische Musicus nicht so aufgenommen, wie er doch auf der 5ten Seite der Vorrede, ingleichen auf der 8ten Seite des ersten Stückes fest versprochen, sondern im zweyten Theile an vielen Orten mit Leugnen, mit Wortverdrehungen, mit

spitzfindigen Ausdrücken, mit ehrenrührigen Benennungen, ja sogar mit Trotzen und Pochen sich dermaßen blosgestellet, daß viele seiner Freunde sich schämen, mit ihm Umgang gepflogen zu haben. Verlangen meine Leser zu wissen: ob der von ihm sehr beleidigte Herr M. Mizler sich deshalb nicht gereget? so kann ich versichern, daß es noch nicht geschehen sey, auch niemals geschehen werde: denn er lässet sich, im ersten Theile des Zweiten Bandes der musicalischen Bibliothec, auf der 146ten bis 148ten Seite folgendergestalt vernehmen: „Es ist eine üble Sache mit Personen, „bey welchen die Leidenschaften noch nicht gereinigt sind, „zumal wenn ein niederträchtiger Stolz die Oberhand hat, „umzugehen, und eine schmutzige Arbeit, mit Leuten zu „streiten, die weiter nicht viel mehr gelernet, als daß sie „ehrliche und rechtschaffne Männer bei allen Gelegenheiten „verwegen anzwacken, und durch sinnreiche Thorheiten sich „bei ihres Gleichen gefällig zu machen suchen. Dieser Art „Leute nichtswürdigen Vorwitz strafen schon selbst die Fol„gen, die nach und nach aus ihrem pöbelhaften Muth„willen entstehen. Und der Haß, den sie sich dadurch thö„richter Weise bei weisen Männern auf den Hals laden, „schadet ihnen mehr, als ihnen der niederträchtige Beifall „kleiner Geister helfen kann. Es ist für den critischen „Musikanten eine gar schlechte Ehre, daß er durch seine „Blätter bewiesen, daß er die Zahl dieser Leute vermehre. „Johann Adolph Scheiben verstehe ich darunter, denn da „jedermann, der ihn und seine Gemüthskräfte genauer kennt, „mit vieler Wahrscheinlichkeit behauptet, daß er nichts we„niger als der Verfasser des critischen Mus. sey, sondern „nur seinen Namen darzu hergelehnet habe, so will ich

ner Person weder das Böse noch das Gute, so im cri-
chen Musikanten befindlich ist, aufzudringen suchen. Der
ahre Verfasser sei, wer er wolle, so ist offenbar, daß
lcher ein den Leidenschaften unterworfener Mann sey.
ıd weil mir auch begegnet, daß mich der critische Mu-
ant im zweyten Theile seiner Blätter etlichemal unbe-
gter Weise angebellet, so will ich weiter von dieser
chrift nichts anmerken, damit ich mich keiner Parthey-
hkeit verdächtig machen möge. Eben aus dieser Absicht
erde ich des critischen Musikanten Schriften nicht selbst
ehr recensiren, sondern andern übergeben, die vielleicht
ehr zu tadeln finden, auch ihn, wenn er sich wider die
escheidenheit aufführet, hinwiederum abzufertigen mehr
:it haben als ich. Ich für meine Person finde gar nicht
ıthig, auf seine gegen mich gebrauchte Anzüglichkeiten
ır ein Wort zu schreiben, indem der Ruf, worinn der
itische Musikant stehet, mich schon selbsten vertheidiget.
h verzeihe sie ihm um so viel mehr, je weniger ich mich
n dergleichen Thorheiten bekümmere, und betaure nur
n guten Mann, daß er sich selbst überall gehässig und
rächtlich machet. Aus meiner Feder soll weder critischer
Musicus noch der Name des angegebenen Verfassers mehr
essen, vielweniger werde ich nur eine Sylbe von dem-
lben in's künftige mehr schreiben, und hoffe, man wird
enigstens so tugendhaft sein, und ein gleiches beobachten."

IIIc.
Scheibes weitere Entgegnung *).

„Eben da ich im Begriff bin, diese Materie zu verfolgen, und die zwote Gattung von Cantaten zu beschreiben, kommt mir aus Leipzig eine Schrift zu Gesichte, welche diesen Titel führt: M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerkungen, über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musicus, wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben. Ich bin dahero genöthiget, meine vorhabende Materie vorjetzo zu verlassen, und den übrigen Raum dieses Blattes dazu anzuwenden, dem berühmten Hn. M. Birnbaum meine geringfügige Gedanken über seine vortrefliche Arbeit zu eröfnen.

Ich habe sogleich bey dem Durchlesen gefunden, daß dem Hn. Magister überaus wohl bekannt seyn muß, wie man seinen Gegnern höflich, sittsam und bescheiden begegnen soll. Er hat alles angewendet, was nur einem Scribenten von seiner Art anständig ist, und Hr. D. Steinbach und andre solche Helden, die, vermöge ihrer Herzhaftigkeit, mit ihren Gegnern nicht viel Umstände machen, weil sie nicht nöthig haben, ihre Leser durch Höflichkeit zu gewinnen, können sich es für ein grosses Glück schätzen, daß sich der Hr. M. Birnbaum zu ihnen geschlagen hat, der gewiß

*) Krit. Musikus.

vollkommen geschickt ist, ihrer ganzen ansehnlichen Gesellschaft eine kräftige Stütze zu sein.

So finde ich an dieser ganzen Schrift eigentlich nichts auszusetzen, sondern ich muß sie vielmehr allen meinen Lesern als eine sonderbare Probe der ausnehmenden Geschicklichkeit des Hn. Magisters anpreisen; zugleich aber kann ich nicht unterlassen, einige Stellen anzuführen, in welchen der Hr. Magister gewiß seine ganze Stärke gezeiget hat. Sie enthalten gewisse Vorwürfe, die er seinem Gegner machet, und je mehr sie sich von der Wahrheit entfernen, desto geschickter sind sie, zu beweisen, daß man in Ermangelung triftiger Gründe am besten zu Erdichtungen, welche die Person des Gegners insbesondere betreffen, seine Zuflucht zu nehmen habe.

Der bescheidene Hr. Magister sagt auf der 44ten Seite der Vertheidigung ausdrücklich: Ich habe vielleicht am wenigsten Theil an dem unter meinem Namen herausgegebenen — critischen Musicus. Da ich nun durch unverwerfliche Zeugen darthun kann, daß mir in der Ausfertigung meiner bisherigen — Wochenschrift noch niemand beygestanden hat, und daß ich auch annoch beständig ganz allein daran arbeite, wie solches auch allen, die mich allhier in Hamburg kennen, wissend ist; so erhellet daraus zur Genüge die Schönheit dieses Satzes. Diese Art von Scribenten, zu welcher der Hr. M. Birnbaum gehöret, vermehren allemal durch augenscheinliche Unwahrheiten die Stärke ihrer Beweisgründe.

Von eben dieser Gattung ist auf der 50ten Seite der Vorwurf: Ich habe vor nicht gar langer Zeit bey einer Organistenprobe in Leipzig zu dem vorgelegten Führer einer

Fuge nicht einmal den Gefährten finden, geschweige dieselbe regelmäßig ausführen können. Nun wird ganz Leipzig bekannt seyn, daß seit neun oder zehen Jahren daselbst kein Organistendienst ledig gewesen, zu dessen Ersetzung ich mich hätte melden wollen oder können. Soll es aber vor neun oder zehen Jahren geschehen seyn, so ist es zwar wahr, daß ich bey dem Absterben eines Organistens in Leipzig mit unter der Anzahl derjenigen gewesen bin, die zur ordentlichen Probe sind zugelassen worden. Daß ich aber dabey so grosse Fehler sollte begangen haben, werden nicht wenig Personen, die dabey gewesen sind, gar leicht widerlegen können. Doch was brauche ich diese Beschuldigung weitläuftig abzulehnen? Herr Bach in Leipzig wird das Gegentheil des Birnbaum'schen Vorwurfs selbst darthun, wenn er nach Wissen und Gewissen urtheilen will und kann. Dieser berühmte Mann war bey der damaligen Organistenprobe mit zum Richter ernennet. Man muß mich aber nicht mit einem andern Helden verwechseln, der das vom Hn. Capellmeister ihm vorgelegte Thema nicht spielen wollte, sondern statt dessen ein selbst beliebieges erwählte, und der, als ihm noch ein Thema aufgegeben ward, endlich gar unsichtbar geworden war.

Und so hat der Hr. Magister abermals bewiesen, wie geschickt und wie reich an Erfindungen er ist, seine Gegner verächtlich zu machen. Doch er hat auch an meinen musikalischen Stücken etwas auszusetzen, und durch einen magisteralischen Machtspruch beschuldigt er dieselben, daß sie ganz voll Fehler wären. Wenn er von den Stücken spricht, die ich vor verschiedene Jahre gemacht habe, so gebe ich solches zu, spricht er aber von meinen jetzigen practischen

Arbeiten, so sehe ich ihm gar nicht für den Mann an, mir darinn Fehler zu zeigen.

Ich habe seithero die Ehre gehabt, daß meine musikalischen Stücke solchen Kennern gefallen haben, die sowohl ihr erhabener Stand als auch ihre Einsicht in die Wissenschaften auf das merklichste unterscheiden, und die man nicht ohne die tiefste Verehrung nennen kann.

Wenn der vorsichtige Hr. Magister ferner in der Vertheidigung auf der 50sten Seite eine gewisse Stelle aus der Vorrede zum ersten Theile des critischen Musicus auf die anzüglichste und unbescheidenste Art ansticht, so mag ihm hierauf zur Antwort dienen, daß er dadurch Personen von dem größten Range und Ansehen dem Scheine nach auf das empfindlichste beleidiget hat, die, wenn sie nicht Mitleiden mit seiner Schwäche hätten, indem ein Mensch, wie er ist, doch niemals würklich beleidigen kann, dieser Verwegenheit auf das heftigste zu ahnden Macht und Nachdruck genug besitzen, und die ihn schon durch gehörige Mittel zur Vernunft bringen würden.

Endlich muß ich nur noch eine kleine Unwahrheit anführen, zwar der Hr. Magister aus einem armseligen halben Bogen entlehnet, doch aber überaus glücklich anzuwenden gewust hat. Ich werde nemlich beschuldiget, meine vor einiger Zeit allhier in Noten gesetzte Oper wäre so künstlich gewesen, daß sie kaum habe können gesungen und gespielet werden. Nun ist es ganz Hamburg bekannt, was die Aufführung dieser Oper verhindert hat, und daß solches keineswegs die überflüssige Kunst derselben gewesen ist. Vielmehr waren die Armuth des damaligen Operndirecteurs,

und dann die Misgunst gewisser Personen Schuld daran, daß man damit nicht zu Stande kommen konnte.

So vernünftig hat nun der Hr. M. Birnbaum in seiner Vertheidigung zu verfahren gewußt; so bescheiden hat er sich aufgeführet; und so wohl hat er bewiesen, daß, wenn man nichts gründliches zu sagen weiß, man sein Unternehmen mit Schmähungen und mit falschen Berichten unterstützen muß. Ich will ihn aber hierdurch ganz freundlich gebeten haben, inskünftige mit persönlichen Beschimpfungen mich zu verschonen, widrigenfalls werde ich den Weg des Rechtens gehen, und ihn schon zur Erkenntniß zu bringen wissen. Er soll aber auch die Freyheit haben, sich mit meinen Schriften nach Belieben lustig zu machen; denn dieses werde ich gar nicht achten, weil ich mich inskünftige gar nicht weiter mit ihm abgeben werde; Scribenten von seiner Gattung sind im siebenten und zwanzigsten Stücke S. 4 und 5 schon im Voraus von mir abgefertiget worden, dahero werde ich auch nicht nöthig haben, mich ferner mit ihnen einzulassen."

IV.

Statuten der musikalischen Gesellschaft.

I. Man soll bey der Aufnahme der Mitglieder sowohl auf den Character, als auf derselben Geschicklichkeit sehen, und nicht leicht einen in die Societät aufnehmen, der nicht einen Gradum oder ein Amt hat. Eine ganz besondere Geschicklichkeit aber machet eine Ausnahme.

II. Blose practische Musikverständige können deswegen in der Societät keinen Platz finden, weil sie nicht im Stande sind, etwas zur Aufnahme und Ausbesserung der Musik beyzutragen.

III. Theoretische Musikgelehrte aber finden einen Platz bey uns, wenn sie gleich in der Ausübung nicht viel wissen, — weil sie in den mathematischen Ausmessungen etwas erfinden können. Die nützlichsten Mitglieder aber sind, welche in der Theorie und Praxis zugleich wohl bewandert. Die Mitglieder müssen also alle studirt habem, es mag solches auf Academien oder zu Haus geschehen seyn.

IV. Weil die Mitglieder nicht an einem Orte beysammen seyn können, so sollen sie ihre Arbeiten nach der vom Secretario gemachten Eintheilung, durch dessen Hände alles gehet, einander postfrey zuschicken, und bey einer gewissen Geld-Buse niemahls über vier Wochen bey sich behalten.

V. Die musicalischen Wahrheiten sollen in ihrer natürlichen Ordnung und so wie eine aus der andern folget, abgehandelt werden.

VI. Die Materien so die Mitglieder so wohl für sich, als nebst andern den Preis zu erhalten, ausarbeiten, sollen so lang vom Secretar ausgeschrieben werden, bis die Societät sich nach einigen Jahren einen Präsidenten erwehlen wird.

VII. Die Mitglieder sollen [illegible] Verfertigung ihrer Schriften vor allen auf die S[illegible]hreibart der Deutschen Gesellschaft zu Leipzig u[illegible]die Lehrart und Grundsätze der Wolfischen Weltweisheit deswegen sehen, weil jene vor andern vernün[illegible]g, diese aber in der Musik v[illegible]

VIII. [illegible]nde mus[illegible]sche Bibliothek, welche in [illegible]zig aus verschiedenen Ursachen am besten stehet, sollen die Mitglieder nicht nur mit theoretischen Schriften zu mehren suchen, sondern auch von allen bekannten Componisten musikalische Stücke in allen Gattungen sammlen.

IX. Bey sich ereignenden Trauer oder Freuden Fällen soll dem betreffenden Mitglied zu Ehren von der Societät eine Ode oder Cantate gedruckt oder in Kupfer gestochen, ausgefertiget werden, wenn es dem Secretar, der solches zu veranstalten hat, zu wissen gethan worden.

X. Zu Bestreitung nöthiger Unkosten und Vermehrung der Bibliothek soll ein jedes Mitglied alle Ostern und Michael einen Reichsthaler erlegen. Die Casse und

die Rechnung soll der Secretar führen, welcher wegen der vielen Mühe, so er hat, von Unkosten frey ist.

XI. Wenn große Liebhaber und vornehme Gönner der musikalischen Wissenschaften die Absichten der Societet durch ihre Freygebigkeit befördern helfen, wird sie solches in ihren Schriften nicht nur öffentlich rühmen, sondern sie wird auch ihre Dankbarkeit durch verfertigte musicalische Stücke auf dergleichen personen, wenn sie solcher bey vorfallenden Begebenheiten nöthig haben, und es dem Secretar, der solches zu veranstalten hat, mittelbar oder unmittelbar zu wissen thun lassen, bezeugen.

XII. Ein jedes Mitglied hat die Freyheit sich der Bücher und musikalischen Stücke aus der Bibliothek zu bedienen, und solche gegen eingeschickten Schein auf seine Kosten bringen lassen.

Diejenigen so zur Aufnahme der musikalischen Wissenschaften und derselben Ausbesserung die nöthige Geschicklichkeit besitzen, daran Theil nehmen und in unsre Societet treten wollen, belieben nur an unsern Secretarius nebst beygelegten Proben in der Theorie und Praxi, wenigstens in der Theorie, Postfrey zu schreiben, oder sich mündlich bey ihm zu melden, welcher alsdenn die Stimmen der Mitglieder einhohlen und die ihnen nöthige Antwort ertheilen wird.

Die Mitglieder der Societet der musikalischen Wissenschaften.

V.

Vorbericht.

Wenn ich mich gegen die resp. Erben des sel. Herrn Capellmeisters Bach verbindlich gemacht, gegenwärtiges Werk mit einer Vorrede zu begleiten: So geschieht dieses mit desto mehrerm Vergnügen, weil ich dadurch Gelegenheit bekomme, meine Hochachtung gegen die Asche dieses berühmten Mannes öffentlich zu erneuern. Ich verrichte dieses zugleich mit der grösten Bequemlichkeit, weil ich mir die Mühe ersparen kan, zu den gewöhnlichen Zierrathen aus der Redekunst meine Zuflucht zu nehmen. Der Nahme des Verfassers ist zur Empfehlung eines Werks von dieser Beschaffenheit genug. Man müßte in die Einsichten der Musikverständigen ein Mißtrauen setzen, wenn man ihnen sagen wollte, daß darinnen die verborgensten Schönheiten von dem, was nur in dieser Kunst möglich ist, enthalten wäre. Ein vortrefflicher Tonkünstler seyn, und die Vorzüge des sel. Bach nicht zu schätzen wißen, ist ein Widerspruch. Es schwebet noch allen, die das Glück gehabt, ihn zu hören, seine erstaunende Fertigkeit im Erfinden und Extemporiren im Gedächtnis, und sein in allen Tonarten ähnlicher glücklicher Vortrag in den schwersten Gängen und Wendungen ist allezeit von den grösten Meistern des Griffbrets beneidet worden. Thut man aber einen Blick in seine Schriften: so könnte man aus allen, was jemahls in der Musik vorgegangen und täglich vorgehet, den Be-

weiß hernehmen, daß ihn keiner in der tiefen Ausübung der Wissenschaft und Harmonie, ich will sagen, einer tiefsinnigen Durcharbeitung sonderbarer, sinnreicher, von der gemeinen Art entfernter und doch dabey natürlichen Gedanken übertroffen wird; ich sage natürlicher Gedanken, und rede von solchen, die in allen Arten des Geschmacks, er schreibe sich her aus was für einem Lande er wolle, ihre Gründlichkeit, Verbindung und Ordnung wegen Beyfall finden müssen. Eine Melodie, die nur blos mit dem Geschmacke der Zeit dieses oder jenen Gebietes übereinkömmt, ist nur so lange gut, als dieser Geschmack herschet. Kommt es dem Eigensinne ein, an einer andern Art von Wendung mehr Vergnügen zu haben: so fällt dieser Geschmack über Hauffen. Natürliche und bündige Gedanken behaupten allezeit und durchgängig ihren Werth. Solche Gedanken finden sich in allen Sachen, die jehmals aus der Feder des sel. Herrn Bach geflossen. Vorstehendes Werk bezeuget es aufs neue. Es ist nichts mehr zu bedauern, als daß selbiger durch seine Augenkrankheit, und den kurz darauf erfolgten Tod außer Stande gesetzet worden, es selbst zu endigen und gemein zu machen. Er wurde von demselben mitten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes nahmentlich zu erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, sich zu schmeicheln, daß der zugefügte 4stimmig ausgearbeitete Kirchenchoral, den der selige Man in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die Freunde seiner Muse schadlos halten wird. Daß alle hier vorkommende verschiedene Gattungen von Fugen und Contrapuncten über

eben denselben Hauptsatz aus dem D moll, oder dem D la Re über die kleine Terz gesetzet sind, und daß alle Stimmen darinnen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andern, ausgearbeitet ist, fällt einem jeden Kunstverständigen sogleich in die Augen. Ein besonderer Vorzug dieses Werkes ist, daß alles darinnen befindliche in der Partitur stehet. Die Vortheile einer guten Partitur aber sind längstens ausgemacht.

Mir hat indeßen diese Arbeit Gelegenheit gegeben, das Wesen der Fuge genauer zu untersuchen, und die bisher zur Verfertigung derselben entworfenen Regeln damit zu vergleichen. Meine Begierde zur Aufnahme der Musik so viel an mir ist, beyzutragen, hat mich schlüßlich gemacht, meine Anmerkungen hierüber der Welt mit ehestem zur Beurtheilung vor Augen zu legen. Da die Regeln der Fuge mit den übrigen Lehren von der musikalischen Satzkunst zeithero insgemein zusammen abgehandelt werden: So kann vielleicht manchem Liebhaber, der die großen weitläuftigen Werke von der Composition nicht bey der Hand hat, hierdurch Genugthuung geleistet werden. Daß die Regeln der Fuge aber nicht durchgehends bekannt und allgemein seyn müssen, als etwann die zur Verfertigung einer Menuet, bezeuget die Erfahrung. Ehedeßen ward die Fuge als ein in den Componisten so unentbährliches Stück angesehen, daß keiner zu einem musikalischen Amte gelangen könnte, der nicht zuvor ein ihm vorgelegtes Subject nach allen Arten des Contrapunkts und in einer regelmäßigen Fuge ausgearbeitet hätte. Man hätte damals nicht das Herz gehabt, mit einem aus zusammengestoppelten, oft gauklerischen und Gassenhauermäßigen Passagen angefüllten

Klangstücke einen Platz unter den Virtuosen zu nehmen. Man hielte dafür, daß in einer Fuge von 24 Takten mehr Gründlichkeit und Wissenschaft als in einem vier Ellen lang gedehnten Concert herrschen könnte, und daß es weit mehrere Kunst erforderte, einen ununterbrochenen Gesang ohne häuffige Absätze, als eine mit allerhand untermischten Cabriolen dem Geschmacke zu gefallen, wie man es nennet, anhaltende Melodie zu Papiere zu bringen. Es wurde dieserwegen die Fuge unter die prächtigsten Zierrathen einer Kirchen- und Kammermusik gerechnet. Entdecket man sie noch hin und wieder in der ersten: so hat sie aus der letztern gänzlich ihren Abschied genommen. Der musicalische Mechanist, oder derjenige der nur die Erlaubniß hat, fremde Sachen zu spielen, ohne selbst dencken und etwas zu Papiere bringen zu dürfen, kennt sie nur den Nahmen nach. Der zeitige Componist, der die Fuge für eine Geburt des aberwitzigen Alterthums hält, giebt dem Mechanisten keine Gelegenheit die Reize einer Fuge dem Zuhörer empfindlich zu machen. Da bleibt denn das männliche Wesen, das in der Musik herrschen soll, aus derselben gänzlich weg, denn es ist ohne weitern Beweiß zu glauben, daß derjenige musikalische Setzer, der sich mit Fugen und Contrapunkten besonders bekannt gemachet, so barbarisch dieses letzte Wort auch den zärtlichen Ohren unserer itzigen Zeit klinget, in alle seine übrigen Ausarbeitungen, so galant sie auch heißen sollen, etwas danach schmeckendes einfließen laßen, und sich dadurch der einreißenden Tröbeley eines weibischen Gesanges entgegensetzen wird. Es wäre zu wünschen, daß Gegenwärtiges Werck einige Nacheiferung erweckete, und den lebendigen Exempeln so vieler rechtschaffenen Leute, die

eben denselben Hauptsatz aus dem Dmoll, oder dem D la Re über die kleine Terz gesetzet sind, und daß alle Stimmen darinnen durchgehends singen, und die eine mit so vieler Stärke, als die andern, ausgearbeitet ist, fällt einem jeden Kunstverständigen sogleich in die Augen. Ein besonderer Vorzug dieses Werkes ist, daß alles darinnen befindliche in der Partitur stehet. Die Vortheile einer guten Partitur aber sind längstens ausgemacht.

Mir hat indeßen diese Arbeit Gelegenheit gegeben, das Wesen der Fuge genauer zu untersuchen, und die bisher zur Verfertigung derselben entworfenen Regeln damit zu vergleichen. Meine Begierde zur Aufnahme der Musik so viel an mir ist, beyzutragen, hat mich schlüßlich gemacht, meine Anmerkungen hierüber der Welt mit ehestem zur Beurtheilung vor Augen zu legen. Da die Regeln der Fuge mit den übrigen Lehren von der musikalischen Satzkunst zeithero insgemein zusammen abgehandelt worden: So kann vielleicht manchem Liebhaber, der die großen weitläuftigen Werke von der Composition nicht bey der Hand hat, hierdurch Genugthuung geleistet werden. Daß die Regeln der Fuge aber nicht durchgehends bekannt und allgemein seyn müssen, als etwann die zur Verfertigung einer Menuet, bezeuget die Erfahrung. Ehedeßen ward die Fuge als ein in den Componisten so unentbährliches Stück angesehen, daß keiner zu einem musikalischen Amte gelangen könnte, der nicht zuvor ein ihm vorgelegtes Subject nach allen Arten des Contrapunkts und in einer regelmäßigen Fuge ausgearbeitet hätte. Man hätte damals nicht das Herz gehabt, mit einem aus zusammengeborgten, oft gauklerischen und Gassenhauermäßigen Passagen angefüllten

Klangstücke einen Platz unter den Virtuosen zu nehmen. Man hielte dafür, daß in einer Fuge von 24 Takten mehr Gründlichkeit und Wissenschaft als in einem vier Ellen lang gedehnten Concert herrschen könnte, und daß es weit mehrere Kunst erforderte, einen ununterbrochenen Gesang ohne häuffige Absätze, als eine mit allerhand untermischten Cabriolen dem Geschmacke zu gefallen, wie man es nennet, anhaltende Melodie zu Papiere zu bringen. Es wurde dieserwegen die Fuge unter die prächtigsten Zierrathen einer Kirchen- und Kammermusik gerechnet. Entdecket man sie noch hin und wieder in der ersten: so hat sie aus der letztern gänzlich ihren Abschied genommen. Der musicalische Mechanist, oder derjenige der nur die Erlaubniß hat, fremde Sachen zu spielen, ohne selbst dencken und etwas zu Papiere bringen zu dürfen, kennt sie nur den Nahmen nach. Der zeitige Componist, der die Fuge für eine Geburt des aberwitzigen Alterthums hält, giebt dem Mechanisten keine Gelegenheit die Reize einer Fuge dem Zuhörer empfindlich zu machen. Da bleibt denn das männliche Wesen, das in der Musik herrschen soll, aus derselben gänzlich weg, denn es ist ohne weitern Beweiß zu glauben, daß derjenige musikalische Setzer, der sich mit Fugen und Contrapunkten besonders bekannt gemachet, so barbarisch dieses letzte Wort auch den zärtlichen Ohren unserer itzigen Zeit klinget, in alle seine übrigen Ausarbeitungen, so galant sie auch heißen sollen, etwas danach schmeckendes einfließen laßen, und sich dadurch der einreißenden Tröbeley eines weibischen Gesanges entgegensetzen wird. Es wäre zu wünschen, daß Gegenwärtiges Werck einige Nacheiferung erweckete, und den lebendigen Exempeln so vieler rechtschaffenen Leute, die

man hin und wieder am Ruder einer Capelle und darinnen siehet, Vorschub thäte, die Ehre der Harmonie bey der hüpfenden Melodienmacherey so vieler heutigen Componisten in etwas wieder herzustellen.

in der Leipziger Ostermesse 1752.

Marpurg.

VI.

Trauer-Ode der musikalischen Societät zu Leipzig von Dr. Georg Wenzky. 1750.

Das Chor.

Dämpft, Musen, euer Saitenspiel!
Brecht ab, brecht ab die Freudenlieder!
Steckt dem Vergnügen itzt ein Ziel,
Und singt zum Trost betrübter Brüder.
Hört, was euch das Gerüchte bringt:
Hört, was für Klagen Leipzig singt,
Es wird euch stören:
Doch müßt ihrs hören.

Leipzig.

Recitativ oder Erzählung.

Der große Bach, der unsre Stadt,
Ja der Europens weite Reiche
Erhob und wenig seiner Stärke hat,
Ist leider! eine Leiche.
Der Bach, der unsern Musensitz
So unvergleichlich zierte:
Bach, der mit angenehmem Witz,
Mit seinem Saiten Klang
Und mannigfaltigem Gesang
Die Jugend, Frauen, Männer,
Ja Fürsten, Könige und alle ächten Kenner,
Entzückte, lehrte, rührte:
Der muß jetzt unsre Ruhe stören.
Er stirbt und eilt zu höhren Chören.

Arioso.

Der treue Bach erbleicht,
Musik und Orgel schweigt.

O Ris, o Fall, o Schmerzen!
Wie bluten unsre Herzen!

Die Componisten oder Tonmeister.

Aria.

Wo eilst Du hin? Verehrungswerther Bach!
Erfüllst Du Deine Zunft mit herbem Weh und Ach?
Ach, sollen Deine Melodeien
Uns ferner nicht erbauen, nicht erfreuen?
Gott laße deinen Geist auf deinen Brüdern ruhn,
Damit sie ihre Kunst in voller Reife sehen,
Und seine Majestät nach Würdigkeit erhöhen.
Denn alles wollen wir zu seinem Ruhme thun.
Doch schreiet Dir die Sehnsucht nach,
Wo eilst Du hin, verehrungswerther Bach?

Die Freunde der Tonkunst.

Erzählung.

Wie fertig, wie vollkommen
War der verklärte Bach,
Der uns so bald entnommen?
Wie reich, wie sonderbar,
Wie unergründlich war
Sein edler Geist,
Der sich der Sterblichkeit entreißt?
Wie mannigfach
War seine Kunst,
Die aller Kenner Gunst
Nicht zog, vielmehr an sich gerissen.
Sein Flug war hoch, die Schwünge schön,
Sein Schmeicheln reitzend,
Sein Schelten beitzend,
Man hörte ganz entzückt des Schöpfers Ruhm erhöhn.
Sein Klagen drang durch Ohren, Augen, Herz:
Sein Jauchzen linderte den allergrößten Schmerz.
O daß wir diesen Held der Virtuosen missen!
Doch werden wir an seinen Meisterstücken
Die er uns hinterläßt,
Als einen edlen Rest,
Uns desto mehr erquicken.

Arioso.

Jehova, laße doch die Virtuosen leben,
Die noch geschickt, die sanften Künste zu erheben.

Die musikalische Gesellschaft.
Aria (zweistimmig).

Klaget, Brüder, in die Wette,
Und beweinet den Verlust!
Unser Gott schlägt an den Knauf
Daß die stärksten Pfosten beben,
Laßt den Thränen ihren Lauf
Und darneben
Laßet stets in euren Chören
Eures Bachs Verdienste hören!
Ach daß die beklemmte Brust
Luft zu ihren Klagen hätte.
Klaget, Brüder, in die Wette
Und beweinet den Verlust.

Der Verherrlichte.
Erzählung.

Weint nicht, ihr Freunde und ihr Kenner,
Ey gönnt mir doch mein Glück.
Weint nicht, ihr Brüder und ihr Gönner,
Wagt nur auf diese Höh den Blick:
O könntet ihr die reinen Töne hören,
Die unser Chor zu Gottes Lob anstimmt.
O könntet ihr das Musiciren hören,
Das hier kein Ende nimmt!
O könntet ihr die Künste lehren,
Die meine Seele schon gelernt,
Seit dem sie sich entfernt!
Ihr eiletet mit regen Flügeln
Zu diesen Anmuthsvollen Hügeln
Ihr wünschtet meiner Muse Glück,
Und rieft sie nicht zurück.
Drum tröstet euch,
Und folget mir. Was man an mir verloren,
Das hört man trefflicher in unsern Toren,

Nichts, nichts ist diesen Sängern gleich
Drum tröstet euch.

Das Chor.

Ihr Bürger des Himmels, empfanget mit Freuden
Den Bruder, der unsere Künste geziert:
Und laßt uns mit innigst vereinigtem Singen
Dem Höchsten Preis, Ehre und Herrlichkeit bringen.
Wer hoft und glaubt, dringt durch des Himmels Tor
Und preiset Gott verklärt im Engelschor.
Drum Christe, hilf uns thun, was uns desfals gebürt
Damit wir auch von hier in Deiner Gnade scheiden.
Ihr Bürger des Himmels ꝛc.

Haupt-Zusammenstellung

aller von

J. S. Bach hinterlassenen Werke,

soweit dieselben bekannt geworden sind.

Haupt-Zusammenstellung

aller von J. S. Bach hinterlassenen Werke, soweit dieselben bekannt geworden sind.

Zu der nachfolgenden Haupt-Zusammenstellung der Werke J. S. Bachs möge vorweg die Bemerkung gestattet sein, daß es dem Verfasser nicht entgangen ist, wie wesentlich deren Klarheit, Vollständigkeit und Genauigkeit gewonnen haben würde, wenn es möglich gewesen wäre, in ihr zugleich ein thematisches Verzeichniß zu liefern.

Eine solche Arbeit herzustellen, welche die sorgfältigsten und langwierigsten Vorbereitungen in Anspruch nimmt, lag für jetzt nicht in den Grenzen des Erreichbaren.

Dennoch wird der nachfolgende Nachweis im Stande sein, ein treues Bild der Gesammtthätigkeit des großen Tonsetzers zu gewähren, wie es unsres Wissens bis jetzt noch nicht vorhanden war.

Die Quellen, denen die Einzelheiten dieser Haupt-Zusammenstellung entnommen sind, waren, abgesehen von den historischen Daten, welche hie und da auf bemerkenswerthe Nachrichten geführt haben, folgende:

1. Die biographischen Skizzen über Bach von Mizler, Hilgenfeld und Forkel.

2. Mosevius in seinen beiden trefflichen Arbeiten über die Kirchen-Cantaten und die Matthäus-Passion.
3. Die auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen zahlreichen Werke J. S. Bachs, vorzugsweise herstammend aus dem Nachlasse Pölchau's; im Laufe der Zeit vermehrt durch die Sammlungen Griepenkerl's, der Singakademie, Fischhof's und mehrfacher Einzelerwerbungen.
4. Der Nachweis der im Besitz des Directors Hauser zu München befindlichen Werke.
5. Desgleichen der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin, aus dem Nachlasse der Prinzessin Amalie von Preußen.
6. Die Ausgabe der Werke J. S. Bachs durch die Bach-Gesellschaft zu Leipzig.
7. Die Cataloge der Radowitz'schen und Rudorff'schen Sammlungen zu Berlin.
8. Die Cataloge und Ausgaben der Werke Bachs von Breitkopf und Härtel zu Leipzig, von C. F. Peters ebendaselbst und von Schicht.

Mit diesen Hilfsmitteln und mit treuer Unterstützung der im Vorwort unsres Werks genannten Personen ist es möglich geworden, diesen äußerst schwierigen Theil der Arbeit so herzustellen, wie wir ihn unsern Lesern vorzulegen im Stande sind.

Daß derselbe nicht ohne Mängel sei, dessen sind wir uns wohl bewußt, und hoffen, daß es möglich sein werde, diese mit der Zeit zu beseitigen.

Ueber die Ordnung, in der wir die zahlreichen Werke Bachs vorführen, sei uns folgendes zu erwähnen erlaubt.

Mizler hat, wie wir wissen, in dem von ihm verfaßten Nekrologe des großen Tonsetzers auf Grund der ihm von Bachs Söhnen gemachten Mittheilungen das S. 373 abgedruckte Verzeichniß der Compositionen desselben aufgestellt.

Dieses Verzeichniß bildet die sicherste Grundlage für eine allgemeine Uebersicht.

Wir werden dasselbe daher als solche beibehalten und jedem seiner Abschnitte die einzelnen Stücke, welche dorthin gehören, in geeigneter Zusammenstellung folgen lassen.

I.

„Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage“.

Die hieher gehörigen Tonstücke sind Bd. I. S. 247 ff. nach den verschiedenen Sonn- und Festtagen geordnet zu ersehen.

Der leichteren Uebersicht wegen werden wir sie hier in der alphabetischen Reihe folgen lassen.

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
Ach Gott vom Himmel sieh darein.	Dom. 2 p. trinit. für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 4 Posaunen, Cont.	B. A. I. 2.*)
Ach Gott, wie manches Herzeleid.	Dom. 9. p. trinit. a-dur. 2 Hautb., 2 Violin., Viola e Cont.	B. A. VI. 58.
Ach Gott, wie manches Herzeleid.	Dialogus pr. f. circumcisionis. 5 Nummern. a Sopr. e Basso. a-dur. 2 Oboi d'amour, trombone col basso, 2 Violini, Viola, Continuo.	B. A. I. 3.

*) B. A. = Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	[illegible]
4.	Ach Herr, mich armen Sünder.	Dom. 3 p. trinit. für 4 Singst., 2 Violin., Viola, 2 Oboen, Posaunen u. Cont. 6 Nummern.	
5.	Ach ich sehe, da ich jetzt zur Hochzeit gehe.	Dom. 20 p. trinit. 6 Nummern. a-moll. a 4 voci, 2 Violini, Viola, Organo, Violone, Fagotto, Corno.	
6.	Ach lieben Christen, seid getrost.	Dom. 17 p. trinit. 7 Nummern. g-moll.	
7.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.	Dom. 24 p. trinit. a 4 voci, 2 Violini, Viola, 2 traversieri, 3 Oboi, Cont.	B. A. V.
8.	Aergre Dich, o Seele nicht.	Dom. 7 p. trinit. 1723.	
9.	Alles was von Gott geboren.	Dom. Oculi a 4 voci, 1 Oboe, 2 Violini, Viola, Cont.	[illegible]
10.	Alles nur nach Gottes Willen.	Concerto dom. 3 p. Epiph. für 4 Singst., 2 Violin., Viola, 2 Oboi, Bassone e Cont.	
11.	Allein zu Dir, Herr Jesu Christ.	Dom. 13 p. trinit. a-moll. 6 Nummern.	B. A. VI
12.	Also hat Gott die Welt geliebet.	Fer. 2 Pentec. d-moll. 5 Nummern.	
13.	Am Abend aber desselbigen Sabbaths.	Dom. Quasimod. g. Concerto da chiesa. 4 St., 2 Violini, Viola, 2 Hautb., Cont.	B. A. X
14.	Auf Christi Himmelfahrt allein.	Cantata pr. f. Asc. Chr. a 4 voci g-dur. 6 Nummern. 2 Corni, 3 Oboi, 2 Violin., Viola, Cont.	
15.	Aus der Tiefe ruf ich Herr zu Dir.	G-moll. 4 Singst., Oboe, Fagott, 2 Violinen, Viola, Cont.	
16.	Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir.	Cantata pr. Dom. 21 p. trinit. e-moll. 2 Oboi, 4 trombe, 2 Violini, Viola, Cont.	B. A. VII
17.	Barmherziges Herze der ewigen Liebe.	Concerto Dom. 4 p. trinit. a 4 voci, tromba, 1 Hautb., 2 Violini, Violoncello, Fagotto, Basso con Cont. 1715. g-moll.	

ıngstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
ie Wege, be- : Bahn.	Dom. 4. Asc. Chr. Concerto a 4 voci, 1 Hautb., 2 Violini, Viola, Violoncello, Basso col Organo. 1715. a-dur.	
bt ihr nichts n meinem Na-	Dom. Rogate a 4 voci, 3 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. d-moll.	
ıns Herr, denn Abend werden.	Fer. 2 Paschat. Chr. Concerto a 4 voci, 2 Violini, Viola obligata, Violono piccolo, Oboe da caccia, Fundamento. C-moll.	B. A. I. 6.
ı Hungrigen rod.	Dom. 1 p. trinit. a 4 voci, 2 flauti, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont.	B. A. VII. 39.
m Herrn Ehre amens.	Concerto Dom. 17 p. trinit.	
u Lamm Got-	G-moll.	
ßet diesen Tag	Fer. 1 Nativ. Christi a 4 voci, 2 Violini, Viola, Violone, Bassono, 3 Hautb., 2 Clarini, 2 Trombe, Tamburi, Cont. c-dur. 7 Nummern.	
der ist mein	Dom. 16 p. trinit. g-dur. 6 Nummern.	
ir sollen loben	Fer. 2 Nativ. Chr. a 4 voci, 2 Violini, Viola, 2 Hautb. d'amour, 2 Hautb., Corni, Cont.	
in Todesban-	Fer. 1 Paschat. a 4 voci, e-moll, Cornetto, Trombe, 2 Violini, Viola, Cont.	B. A. I. 4.
ier Herr zum kam.	Festo Johannis Baptistae a 4 voci, e-moll. 2 Hautb. d'amour, 2 Violini concert., 2 Violini, Viola, Cont.	B. A. I. 7.
erschienen der Gottes.	Motetto pro fer. 2da Nativ. Chr. a 4 voci e strom. f-dur. 8 Nummern.	B. A. VII. 40.
ewißlich wahr.	Für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Bass. g-dur.	
geborne Kind-	Cantata. g-moll.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	[illegible]
32.	Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgeben.	Copulations-Cantate a 4 voci mit 4 Solost., 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb., Flauti, 2 Violini, Viola e Cont. d-dur.	B. A. XIII
33.	Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.	Fer. 1 Pentec. 4 Singst. c-dur. 2 Violini, Viola, 2 Clarini, Timpani, Cont.	B. A. III
34.	Der Friede sei mit Dir.	Cantata p. f. purif. Mar. et fer. 3 Paschat. a 2 voci, e strom. d-dur. 4 Nummern.	
35.	Der Herr denket an euch.	Hochzeits-Cantate a 4 voci e strom. e-dur. 5 Nummern.	B. A. XIII
36.	Der Herr ist mein getreuer Hirt.	Dom. miseric. Dom. a 4 voci e strom. g-dur. 5 Nummern.	
37.	Der Himmel lacht, die Erde jubilirt.	Sonata pro fer. 1 Paschat. a 5 voci e strom. c-dur. 9 Nummern.	B. A. VII
38.	Die Elenden sollen essen.	Concerto pro Dom. 1 p. trinit. zu 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Traverso, Cont.	
39.	Die Freude reget sich.		[illegible]
40.	Die Himmel erzählen die [illegible]	Dom. 2 p. trinit. Cantata a 4 voci. Tromba. 2 Oboi, 2 Violini. Viola. Cont. c-dur. 1723.	
[illegible]	[illegible] Saba [illegible]	Cantata pr. Dom. Epiph. a 4 voci, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi da caccia. 2 Violini. Alto e Cont. a-moll 7 Nummern.	
[illegible]	[illegible]	Dom. 13 p. trinit. 2 Flauti, 2 Hautb., 2 Violini, Viola. Cont. b-dur.	
[illegible]	[illegible]	Dom. Cantate.	
[illegible]	[illegible]	Cantata pro Dom. 25 p. trinit. a 4 voci con strom. a-dur. 6 Nummern.	
[illegible]	[illegible]	Motetto pro dom. 13 p. trinit a 4 voci con div. strom. a-moll. 6 Nummern.	
[illegible]	[illegible]	Dom. Estomihi. Concerto a 9 voci. 2 [illegible] Hautb., 2 Violin. Viola e Basso con l'organo.	[illegible]

r.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
7.	Der Gang der höchsten Herrlichkeit.	Cantata for. 1 nativ. Chr. für 4 Singst., 2 Violini, Viola e Basso, 2 Corni, 3 Hautb., Tamburo. g-dur.	
8.	Du Hirte Israel höre.	Pr. f. Miseric. Dom. g-dur. 4 voci, 2 Violini, Viola, Taille, 2 Hautb., Cont.	
9.	Ehre sei Gott in der Höhe.	Weihnachts-Cantate.	Nur als Bruchstück vorhanden.
l.	Ein' feste Burg ist unser Gott.	Zum Reformationsfest. 1717.	Bei Breitkopf und Härtel. Leipzig.
.	Ein Herz das Jesum liebend weiß.	Fer. 3 Paschat. Concerto a 4 voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. b-dur.	
.	Ein ungefärbt Gemüthe.	Dom. 4 p. trinit. a 4 voci, Clarino, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. f-dur.	B. A. V. 24.
	Erforsche mich Gott und erfahre.	Dom. 8 p. trinit. a-dur. 6 Nummern. 4 voci, 2 Violini, Viola, 2 Hautb., Corno, Cont.	
	Erfreut euch, ihr Herzen.	Fer. 2 Paschat. Concerto a 4 voci, 2 Hautb., Bassono oblig., 2 Violini, Viola e una Tromba se piace con Cont.	
	Erfreute Zeit in neuem Bund.	F. pur. Mar. a 4 voci. f-dur. 4 Nummern. Violino concert., 2 Violini, Viola, 2 Hautb., Cont.	
	Erhalt uns, Herr, mit Deinem Wort.	Dom. 6 a 4 voci e strom. a-moll. 6 Nummern.	
	Erhöhtes Fleisch und Blut.	Cant. for. 2 pentec. a 4 voci, 2 Traversieri, 2 Viole, Alto e Basso Concert. d-dur. 6 Nummern.	Aus der Cantate: „Durchlaucht'ger Leopold" parodirt.
	Er rufet seine Schafe mit Namen.	Fer. 3 pentec. a 4 voci, 2 Trombe, 3 Flauti, 2 Violini, Viola, Violoncello piccolo, Cont. e-moll.	
	Erschallet ihr Lieder, erklinget ihr Saiten.	Fer. 1 Pentec. a 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto, Violoncello et Cont. c-dur.	
	Erwünschtes Freudenlicht.	Fer. 3 Pentec. a 4 voci, 2 Travers., 2 Violini, Viola e Cont. g-dur.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerk. Ausgabe erschienen
61.	Es erhub sich ein Streit.	F. Michaelis a 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb. taille, 2 Violini, Viola e Cont. c-dur.	B. A. III
62.	Es ist das Heil uns kommen her.	Dom. 6 p. trinit. a 4 voci, 2 Travers., 1 Hautb., 2 Violini, Viola e Fundamento.	B. A. I. [illegible]
63.	Es ist Dir gesagt, Mensch, was gut ist.	Dom. 8 p. trinit. a 4 voci, 2 Travers., 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. e-dur.	B. A. X. [illegible]
64.	Es ist ein trotzig und verzagt Ding.	F. S. trinit. a 4 voci, 2 Hautb. taille, 2 Violini, Viola e Cont. c-moll.	
65.	Es ist euch gut, daß ich hingehe.	Dom. Cantate. a-dur. a 4 voci, 2 Hautb. d'amour, 2 Violini, Viola e Cont.	
66.	Es ist nichts gesundes an meinem Leibe.	Cantata Dom. 14 p. trinit. 4 Singst. mit Instr. e-moll.	B. A. V. [illegible]
67.	Es ist nichts verdammliches an denen die in Jesu.	Für 4 Singst. e-moll.	
68.	Es reifet euch ein schrecklich Ende.	Dom. 25 p. trinit. für 4 Singst. d-moll. 5 Nummern.	
69.	Es wartet Alles auf Dich.	Dom. 7 p. trinit. a 4 voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. g-moll.	
70.	Falsche Welt, Dir trau ich nicht.	Dom. 23 p. trinit. Concerto a Soprano, 2 Corni, 3 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. f-dur.	B. A. VI.
71.	Freue Dich, erlöste Schaar	F. Joannis Bapt. a 4 voci, 2 Travers. 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. e se piace a 3 Trombe e Tamburi.	B. A. V. 3
72.	Furcht und Zittern.	A 4 voci. b-dur.	
73.	Gedenke, Herr, wie es uns geht.	Dom. 1 p. Epiph. a 2 Violin. Alto, 4 voci, Cont. d-moll. 5 Nummern.	
74.	Geist und Seele sind verwirrt.	Dom. 12 p. trinit. a Alto Solo, 3 Hautb., 2 Violini, Viola, Organo oblig. e Cont. d-moll.	B. A. V. [illegible]
75.	Gelobet sei der Herr, mein Gott.	Pr. f. trinit. a 4 voci e strom. d-dur. 6 Nummern.	
76.	Gottlob, nun geht das Jahr zu End.	Dom. p. fer. nativ. Chr. a-moll. 3 Hautb., Corn, 3 Tromb., 2 Violini, Viola, Cont.	B. A. V. [illegible]

...ſangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
...ie Dein Name, ...uch Dein Ruhm.	F. circumcis. Chr. d-dur. a 4 voci e strom.	
...ſeiſt Du, Jeſu ...	Fer. 1 nativ. Chr. a 4 voci, 2 Corni, Tamburi, 3 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont.	
... Herr iſt Sonn' ...child.	F. Reformationis a 4 voci, 2 Corni, Tamburi, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. g-dur.	
...r Hoffnung, er... ...nich.	Copulations-Cant. für 4 Singſt., 2 Corni, 2 Violini, Viola, Basso, 5 Nummern. d-dur.	
...eit iſt die aller... ...Zeit.	Für 4 Singſt., 2 Flöten u. 2 Violen di gamba. es-dur.	Bei Breitkopf und Härtel, Catalog d. ungedruckten Muſikwerke de 1761, als Trauer-Cantate angegeben.
...ihret auf mit ...en.	F. ascens. c-dur. 3 Trombe, Tamburi, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Cont.	B. A. X. 43.
...egne noch die ...	Dom. 2 p. trinit. a 2 Oboi d'amore, 2 Violini, Viola, Viola di gamba, 4 Oboi e Cont.	Wie bei Nr. 9.
...ll allein mein ...haben.	Dom. 28 p. trinit. a Violoncellosolo, Organo oblig, 2 Hautb. taille, 2 Violini, Viola e Cont. c-dur.	
... mein König.	3 Trombe, Tamburi, 3 Viole, Violono, 2 Oboi, Bassono, 2 Flauti, Violoncello, 4 voci. c-dur.	Zur Rathswahl in Mühlhauſen 1708.
... unſre Zuverſicht	Trauungs-Cantate. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb. Bassono concert., 2 Violini, Viola, Cont.	B. A. XIII. I. 3.
...n lobet Dich in ...tille.	A-dur. 2 Oboi, 3 Trombe, Tamburi, 2 Violini, Viola, 4 voci e Cont.	Zur Rathswahl in Leipzig.
...n lobet Dich in ...tille.		Zum 2. Jubeltage der Uebergabe der Augsburger Confeſſion 1730. Verloren gegangen.
...e der Regen und ...e vom Himmel	Dom. Sexages. 4 voci, 2 Flauti, 4 Viole, Violoncello e Fagotto, Cont.	B. A. VII. 15.

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen [illegible]
90.	Gloria in excelsis Deo.	F. nativ. Chr. a 5 voci, 3 Trombe, Timp., 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Cont.	Aus der h-m[illegible] Messe.
91.	Halt im Gedächtniß Jesu Christ.	Cantata auf Dom. Quasimodogen. für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Horn, Flöte, Hoboen d'amour u. Cont. a-dur.	
92.	Herr, Deine Augen sehen nach dem Glauben.	Dom. 10 p. trinit. a 4 voci, 1 Travers, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. g-moll.	
93.	Herr, gehe nicht ins Gericht.	Dom. 9 p. trinit. g-moll. 2 Violini, Viola, Violoncello, Basso.	
94.	Herr Gott, Dich loben wir.	F. circumc. a 4 voci, 3 Hautb., 2 Violini, Viola, e Cont. Violetta, Corno da caccia. a-moll.	B. A. III. [illegible]
95.	Herr Gott, Dich loben alle wir.	F. Archang. Michaelis.	
96.	Herr Gott, Beherrscher aller Dinge.	Copulations-Cantate. d-dur. 4 Singst.	
97.	Herr Jesu Christ, Du höchstes Gut.	Dom. 11 p. trinit. h-moll. 8 Nummern.	
98.	Herr Jesus, wahrer Mensch und Gott.	Dom. Quinquag. a 4 voci, 2 Flauti, 2 Oboi, Trombe, 2 Violini, Viola e Cont. f-dur.	
99.	Herr, wie Du willst, so schicks mit mir.	Dom. 3 p. Epiph. g-moll. 5 Nummern. 4 voci, 2 Violini, Viola, 2 Hautb. Corno, Cont.	
100.	Herz und Mund und That und Leben.	F. visit. Mar. c-dur. 4 voci, 2 Violini, Viole, Violoncello, 2 Hautb., Hautb. d'amour, Tromba e Cont.	
101.	Himmelskönigin sei willkommen.	Temp. pass. ante f. Mar. annunc. a 4 voci, 1 Flauto concert., 1 Violino concert., 1 Violino, 2 Viole e Cont. g-dur.	
102.	Höchsterwünschtes Freudenfest.	Dom. f. trinit. a 4 voci, 3 Hautb., 2 Violini, Viola e Organo. b-dur.	[illegible]
103.	Herr Christ, der einige Gottes Sohn.	Dom. 18 p. trinit. für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Cont. g-dur.	

fangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
Gott in allen .	Dom. 15 p. trinit. et in ogni tempo. a Sopr. Solo (2 Trombe e Tamburi), 2 Violini, Viola e Cont. c-dur.	B. A. VI. 51.
lle Welt, Siehe iutigam kommt.		
r Mensch, ich nknecht.	Dom. 22 p. trinit. a 4 voci, overo Tenore Solo e 3 ripieni, 1 Travers, 1 Hautb. d'amour, 2 Violini, Viola, Cont. g-moll.	B. A. VI. 55.
ergnügt in mei- lücke.	Dom. Sept. a Sopr. Solo, e 3 ripien. 1 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. c-moll.	
er Mensch, wer ich erlösen.	Dom. 19 p. trinit. a 4 voci, 1 Corno, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. g-moll.	B. A. X. 48.
mich in Dir ße Dich will- t.	Cantata fest. nat. Chr. für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Oboi, Cont.	
ein guter Hirte n guter Hirte ein Leben.	Dom. Miseric. Dom. a 4 voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola, Violoncello piccolo, Cont. e-moll.	
und suche mit gen.	Dom. 20 p. trinit. Dialogus a due voci, 1 Hautb. d'amour, 2 Violini, Viola, Violoncello piccolo e Organo oblig. cis-moll.	B. A. X. 49.
be, lieber Herr, inem Unglauben.	Dom. 21 p. trinit. Concerto a 4 voci, 2 Hautb., 1 Cors de chasse, 2 Violini, Viola e Cont. d-moll.	
viel Bekümmer-	Dom. 3 p. trinit. Oboe, Fagotto, 4 Trombe, Timpani, 2 Violini, Viola, Cont. g-moll. 1714.	B. A. III. 21.
genug, ich habe iland.	F. purif. Mar. a Basso Solo, 1 Hautb., 2 Violini, Viola, Cont. c-moll.	
in Gottes Herz inn.	Dom. Sept. a 4 voci, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, Cont. h-moll.	
meine Zuver-	4 voci, Oboi e Violini, Alto e Cont. F-dur. 6 Nummern.	Dazu als Introduction das Orgel- od. Claviercencert in d-moll.

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen [illegible] Angabe über [illegible] erfolgten [illegible]
117.	Ich habe Lust.	F. purif. Mar. a 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Voci, Cont.	Wie bei [illegible]
118.	Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn.	F. purif. Mar. p. voci e strom. h-moll. 5 Nummern.	
119.	Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe.	Fer. 2 Pentec. Concerto a 4 voci, 2 Corni da caccia, 2 Hautb. taille, 3 Violini, 3 Viole, 3 Violoncelli, Cont. g-dur.	
120.	Ich rufe zu Dir, Herr Jesu Christ.	Dom. 4 p. trinit. a 4 voci, 1 Violino concert, 2 Hautb., 2 Violini, Viola, Bassono oblig. e Cont. 1732.	
121.	Ich steh mit einem Fuß im Grabe.	Dom. 3 p. Epiph. a 1 Hautb., 2 Violini, Viola, Canto, Alto concert Tenore, Basso concert. con Violone, Cont.	
122.	Ich will den Kreuzstab gerne tragen.	Dom. 19 p. trinit. a 2 Hautb., 3 Violini, Viola e Taille, Sopr., Alto, Tenore e Basso concert. Cont.	B. A. VI [illegible]
123.	Jedem das Seine.	Concerto a 2 Violini, Viola, 2 Violoncelli, 4 voci e Cont.	
124.	Jetzt bedenken.		
125.	Jesu, der Du meine Seele.	Motetto pro Dom. 14 p. trinit. a 4 voci con strom. g-moll. 7 Nummern.	
126.	Jesus nahm zu sich die zwölfe.	Dom. Estomihi. a 4 voci, 1 Hautb., 2 Violini, Viola, Violoncello, Cont. 1723.	B. A. V. [illegible] befindet sich [illegible]
127.	Jesus schläft was soll ich hoffen.	Dom. 4 p. Epiph. a 4 voci, 2 Flauti e Hautb. d'amour, 2 Violini, Viola e Cont. e moll.	
128	Ihr Menschen, rühmet Gottes Güte.	F. Joann. Bapt. Concerto a Hautb. da caccia, 2 Violini, Viola, 4 voci, Cont. g-dur.	
129.	Ihr Pforten zu Zion, Ihr Wohnungen Jacobs.	A Sopr. e Alto, 2 Violini, Viola, 2 Hautb., Cont. d-dur.	
130.	In allen meinen Thaten.	Dom. 5 p. trinit. 4 Singst., 2 Violini, Viola, 2 Oboi, Cont. b-dur.	Text zu [illegible] Versen [illegible] Choralstrophe [illegible]

ifangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
det weinen und .	Dom. Jubilate a 4 voci, Tromba, Flauto piccolo, 2 Hautb. d'amour, 2 Violini, Viola e Cont. h-moll.	
i sei gepreiset zu neuen Jahr.	Pr. f. circumc. für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 3 Oboen, 3 Trompeten, Pauken u. Cont.	B. A. X. 41.
Gottes Kinder isset nicht.	Fer. 2 nativ. Chr.	Nach einem Briefe von Mosevius an Fischhof identisch mit der Cantate Nr. 29: „Dazu ist erschienen."
e auf Dein Glück.	Dom. 24 p. Trinit.	
Du süße Todes-	Dom. 16 p. trinit. item purif. Mar.	
eilet, laufet, ihr zen Füße.	Orat. F. Paschat. a 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb., 2 Violini, Viola, Bassono e Cont.	
i dies Jahr voll- n.	A 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 3 Oboi, 2 Violini, Alto e Cont. a-moll. 5 Nummern.	
nnte Flatter- r.	Dom. Sexages. a flauto, Oboe, 2 Violini, Alto, Basso e Cont. e-moll. 5 Nummern.	
Jesu, mein Ver- .	Dom. 1 p. Epiph. Dialogus a 4 voci, 1 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. e-moll.	B. A. VII. 32.
n Herren, den gen König.	Cantata pro Dom. 12 p. trinit. für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 3 Trompeten, Pauken, Cont.	
Herren, meine	Am Neujahrstage. a 4 voci, 3 Corni, Timpani, Fagotto, 2 Violini, Alto, Basso e Org. b-dur. 7 Nummern.	
Gott in seinen n.	Oratorium F. ascens. Chr. a 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Travers., 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont.	B. A. III. 11.
n, Deinen Gott.	F. circumc. Chr.	Nach Mosevius in einem Briefe an Fischhof identisch mit der Cantate Nr. 136: „Laßt uns dies Jahr vollbringen."

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkung [illegible]
144.	Lobt ihn mit Herz und Munde.	G-dur. 4 Singst., 2 Violini, Viola, Bass, Flöte, 2 Oboen.	
145.	Laßt uns ablegen die Werke.	Dom. 1. Adv. Chr.	
146.	Liebster Emanuel, Herzog der Frommen.	Dom. Epiph.	
147.	Liebster Gott, wann werd ich sterben.	Dom. 16 p. trinit. Flauto travers., 2 Oboi d'amour, 2 Violini, Viola, Cont. e-dur.	B. A. I. [illegible]
148.	Mache Dich, mein Geist bereit.	Motetto pro 11 Dom. 22 p. trinit. a piu voci e strom. g-dur. 7 Nummern.	[illegible]
149.	Man singet mit Freuden.	F. Michael. d-dur. 7 Nummern.	
150.	Meinen Jesum laß ich nicht.	Dom. 1 p. Epiph. a 4 voci, 1 Hautb. concert. d'amour, 2 Violini, Viola, Cont.	
151.	Meine Seele rühmt und preiset.	Cantata. b-dur. a Tenore Solo.	
152.	Mein liebster Jesus ist verloren.	Dom. 1 p. Epiph. für 4 Singst. mit 2 Violin., Viola, 2 Oboi d'amour, Cont. h-moll.	[illegible] tate mit [illegible] „Liebster [illegible] mein Jesu [illegible] identisch [illegible]
153.	Meine Seufzer, meine Thränen.	Dom. 2 p. Epiph. Concerto da Chiesa d-moll. a 4 voci, 2 Violini, Viola, 2 Flauti, Oboe da caccia, Cont.	B. A. III. [illegible]
154.	Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin.	F. purif. Mar. a 4 voci, 1 Flauto, 2 Hautb., Corno, 2 Violini, Viola, Cont.	
155.	Meine Seele erhebt den Herrn.	Mariae Heimsuchung. g-moll. 2 Hautb., Tromba, 2 Violini, Viola, Cont.	B. A. I. [illegible]
156.	Mein Gott, wie lang, ach lange.	Concerto a 5 strom., 4 Voci, Cont.	
157.	Nach Dir, Herr, verlanget mich.	H-moll. 7 Nummern.	
158.	Nun komm, der Heiden Heiland.	Dom. 1 Adv. Chr. Concerto a 5 strom., 4 voci. 1714.	

angstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
t alle Gott.	4 Singst., 2 Violin., 2 Hautb., 2 Travers., Cont.	
das Heil und aft und das	Cantata f. 9 Singst. in 2 Chören mit Instr. d-dur.	B. A. X. 50. Besteht nur aus einem Satz.
das Heil und aft und das	Zu 4 St, 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Oboen d'amour, Pauken, 2 Violin., Viola, Cont.	
s Dein ist und l.	Dom. 10 p. trinit. g-moll. Concerto.	Besteht nur aus einer einzigen Fuge.
n uns, Herr, er Gott.	Dom. 10 p. trinit. g-moll. f. 4 Singst. u. Instr.	
Christ, meines Licht.	B-dur.	
kraft der Liebe.	Dom. 28 p. trinit. für 4 Singst. mit 2 Violin., Viola, Flauto solo, 2 Oboen, Cont. f-dur.	
Feuer, o Ur- der Liebe	Cantata pr. f. Pentec. für 4 Singst., 2 Violin., Viola, 3 Trombe, 2 Oboi, Tamburo, Cont. d-dur.	B. A. VII. 34.
: Geist und ab.	Recitative u. Arien mit Schluß-Choral. g-dur.	
it, Du Don-	Dom. 1 p. trinit. a Sopr. Alto e Basso. f-dur.	B. A. III. 20.
it, Du Don-	Dom. 24 p. trinit. Dialogus zw. Furcht u. Hoffnung a 4 voci, Corno, 2 Hautb. d'amour, 2 Violini, Alto e Cont. d-dur. 5 Nummern.	B. A. VI. 60.
erusalem den	C-dur. 9 Nummern. 1723.	Rathswahl-Cantate zu Leipzig.
ebe Dich aus Krippe.		Nur im Bruchstück vorhanden.
och und sehet.	Dom. 10 p. trinit. 2 Flaut. travers. Trombe e Corno da tirarsi, 4 Oboi da caccia, 2 Violini, Viola, Cont. d-moll.	B. A. X. 46.
der Gott, wie einde.	Dom. p. circumcis. Chr. für 4 Singst. u. Streichinstr. e-moll.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkun[illegible]
174.	Schlage doch gewünschte Stunde.	Für Alt mit einer Glocke. e-dur.	[illegible] B. A. VI. [illegible]
175.	Schmücke Dich, o liebe Seele.	Dom. 2 p. trinit. a 4 voci, 2 Flauti, Oboe, Oboe da caccia, 2 Violini, Viola, Cont.	[illegible]
176.	Schwingt freudig euch empor zu den erhabenen Sternen.	Dom. 1 Adv. Chr. Concerto a 4 voci, 1 Hautb. d'amour, 2 Violini, Viola, Cont. d-dur.	[illegible] B. A. V[illegible]
177.	Sehet, welch eine Liebe	Fer. 3 nativ. Chr. a 4 voci, Cornetto, 3 Tromboni, Ob. d'amour, 2 Violini, Viola, Cont. e-moll. 8 Nummern.	
178.	Seelig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet.	Fer. 2 nativ. Chr. Concerto in Dialogo (Baß u. Sopr.) g-moll.	B. A. VI. [illegible]
179.	Seelig sind die Todten.		
180.	Sehet wir gehen hinauf.	Dom. Estom. a piu voci e strom. c moll. 5 Nummern.	
181.	Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.	Cantata a 4 voci. g-dur.	
182.	Siehe es hat überwunden.	F. Michael.	
183.	Siehe ich will viel Fischer aussenden.	Dom. 5 p. trinit. a 4 voci, 2 Corni, 3 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont. d-dur.	
184.	Siehe zu, daß Deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei.	Dom. 11 p. trinit. Concerto f. 4 Singst., 2 Violin., Viola, 2 Oboen, Cont. g-dur.	
185.	Sie werden mich in den Bann thun.	Concerto Dom. Exaudi a 4 voci, 2 Hautb. d'amour, 2 Hautb. da caccia, 2 Violini, Viola, Violoncello piccolo, Cont. g moll.	B. A. X. [illegible]
186.	Sie werden mich in den Bann thun.	Dom. Exaudi. a-moll.	
187.	Singet dem Herrn ein neues Lied.	F. circumc. Chr. a 4 voci, 3 Clarini, Tamburi, 3 Hautb., Bassono, 2 Violini, Viola e Cont.	

…fangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
…dem Herrn ein Lied.		Zum 1. Jubeltage der Uebergabe der Augsburger Confession 1730. Verloren gegangen.
…mit Deinem …e bekennest Je…	F. Paschat. a Tromba, Flauto travers, 2 Oboi d'amour, 2 Violini, Viola, 4 voci e Cont.	
…Trost, mein Je…mmt.	Pro f. 3 nativ. Chr. f-dur. 4 Nummern. 2 Violini, Viola, 1 Fl. travers, 1 Hautb. d'amour, Cont.	
…t Du denn, mein …hin.	Dom. Estom.	Zweifelhaften Ursprungs, vielleicht von Christoph Bach.
…chnung, Donner…	Dom. 9 p. trinit. a 4 voci, 2 Hautb. d'amour, 2 Violini, Viola e Cont. h-moll.	
…f die Glaubens…	Concerto pr. Dom p. nativ. Chr. a 1 Flauto, 1 Hautb., 1 Viola d'amour, 1 Viola da gamba, Organo.	
…Mund sei voll …t.	Fer. 1 nativ. Chr. Concerto a 3 Trombe, Tamburi, 3 Hautb, Bassono, 2 Violini, Viola, 4 Voci e Cont. d-dur.	
…ein Kind gebo…	Concerto pro f. nativ. Chr. a moll. 8 Nummern.	
…te Ruh, beliebte …nluft.	Dom. 6 p. trinit. a Hautb. d'amour, 2 Violini, Viola, Organo oblig., Alto Solo e Cont. d-dur.	
…auf, ruft uns die …me.	Cantata pro Dom. 27 p. trinit. für 4 Singst., 2 Violini, Viola, 2 Oboi, Taille, Corno, Violino piccolo e Cont.	B. A. III. 11.
…tt nicht mit uns, …Zeit.	Cantata pro Dom. 4 p. Epiph. für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Oboen, Corno, Cont.	
…ich sage euch, so …n Vater um et…bitten werdet.	Dom. Rogate. Concerto a 4 voci, 2 Violini, Viola e Cont. e-dur.	
…betrübst Du meine Seele?	Concerto Dom. 15 p. trinit.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	[illegible]
201.	Wachet, betet.	Dom. 26 p. trinit. 4 voci, 2 Violini, Viola, Violoncello oblig., Hautb., Bassono, Tromba e Cont. c-dur.	
202.	Was frag ich nach der Welt.	Concerto Dom. 9 p. trinit.	
203.	Was Gott thut, das ist wohlgethan.	Dom. 13 p. trinit. a 2 Corni, 1 Travers, 1 Hautb., 2 Violini, Viola, 4 Voci e Cont. g-dur.	
204.	Was Gott thut, das ist wohlgethan.	Dom. 21 p. trinit. Concerto a 4 voci, 2 Hautb. taille, 2 Violini, Viola e Cont. b-dur.	
205.	Was mein Gott will, das g'scheh allzeit.	Dom. 3 p. Epiph. a-moll. 6 Nummern. 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Cont.	
206.	Was willst Du Dich betrüben.	Dom. 7 p. trinit. a 4 voci e strom. h-moll. 7 Nummern.	
207.	Was hilft des Purpurs Majestät.	Dom. 1 p. trinit.	
208.	Was soll ich aus Dir machen.	Dom. 22 p. trinit.	
209.	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.	Dom. Jubilate. Concerto a 4 voci, 1 Oboe, 2 Violini, 2 Viole, Fagotto e Organo.	B. A. II
210.	Wer da glaubet und getauft wird.	F. ascens. a-dur. 6 Nummern. 2 Oboi d'amour, 2 Violini, Viola, Cont.	B. A. VII
211.	Wer Dank opfert, der preiset mich.	Dom. 14 p. trinit. Concerto a 4 voci, 2 Violini, Viola, 2 Hautb., Cont. g-dur.	B. A. II
212.	Wer mich liebt, der wird mein Wort halten.	Concerto fer. 1 Pentec. a 2 Trombe, Tamburi, 2 Violini, Viola, 4 voci e fundamento. 1731. c-dur.	B. A. VI
213.	Wer nur den lieben Gott läßt walten.	Dom. 5 p. trinit. a 4 voci e strom. a-moll. 7 Nummern.	
214.	Wer sich selbst erhöhet, der wird erniedrigt werden.	Dom. 17 p. trinit. a 4 voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Organo obligato. g-moll.	B. A. X
215.	Wer sich selbst erhöhet.	Dom. 13 p. trinit.	
216.	Wer sucht die Pracht, wer wünscht den Glanz.	Cantata. d-dur.	

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.	Concerto Dom. 16 p. trinit. a Corno, 4 voci, 2 Hautb., 2 Violini, Viola, Organo oblig. e Cont. e-moll.	B. A. V. 27.
Widerstehe doch der Sünde.	Cantata. es-dur.	B. A. VI. 54.
Wie schön leucht uns der Morgenstern.	F. annunc. Mar. c-dur. 2 Corni, 2 Violini concert., 2 Oboi da caccia, 2 Violini, Viola e Cont.	B. A. I. 1.
Wir danken Dir Gott, wir danken Dir.	A 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb., 2 Violini, Viole e Cont. Con Organo oblig. 1731.	Rathswahl-Cantate. B. A. V. 29.
Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes.	Dom. Jubilate.	
Wo gehst Du hin?	Dom. Cantate. Concerto b-dur. 6 Nummern. 4 voci, 2 Violini, Viola, Hautb., Cont.	
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.	Dom. 8 p. trinit. a 4 voci, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Cont.	
Wohl dem, der sich auf seinen Gott.	Dom. 23 p. trinit. a 2 Violini, Viola, 2 Oboi d'amour, 4 Voci, Cont.	
Wo soll ich fliehen hin?	Dom. 19 p. trinit. Cantata für 4 Singst. mit 2 Violinen, Viola, Tromba, 2 Oboen, Cont. g-moll.	B. A. I. 5.
Wünschet Jerusalem Glück.		Zum 2. Jubeltage der Uebergabe der Augsburger Confession 1730. Verloren gegangen.

Zu diesen 226 Cantaten treten ferner folgende eben dahin ge-
rige Compositionen:

2 Chöre: a) Naht euch zu Gott. b) Jauchzet ihr Himmel.		Vide 3. Nachtrag des geschriebenen Catal. d. Opern- und Kirchenmusik bei C. Zulehner zu Mainz. pag. 6.
Cantate: Auf! Eilet.		

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	[illegible]
229.	Stirb in mir Welt.	Arie für Alt, h-moll, der ein Kirchenstück mit oblig. Orgel vorhergeht.	
230.	Mir ekelt mehr zu leben.	Aria für Contra Alt, d-dur. 2 Violini, Viola, Violoncello e Organo obligato.	

Endlich an Trauungs-Chorälen:

231.	a) Was Gott thut, das ist wohlgethan.	Vor der Trauung.	B. A. [illegible]
	b) Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.	Nach der Trauung.	
	c) Nun danket alle Gott.	Nach dem Singen.	
		Für 4 Stimmen, 2 Violini, Viola, 1 Hautb., 1 Hautb. d'amour, 2 Corni e Cont.	
232.	69 Choräle.	Aus dem Freylinghausenschen Gesangbuch.	[illegible]

II.

„Fünf Passions-Musiken, worunter eine zweichörige [illegible] findlich ist."

1.	Passio secundum Joannem.	A 4 voci, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Cont.	B. A. XII.
2.	Passio Dom. nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Matthäum. Poesia per dominum Henrici, alias Picander dictus.	Für 2 Chöre und zwei Orchester, jedes von 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Violinen, Viola, 4 Stimmen, Orgel u. Cont.	B. A. IV.
3.	Passion nach dem Evangelium St. Lucae.	Für 4 Singst., 2 Oboen, 2 Violinen, Viola u. Continuo.	[illegible]

III.

atorien, Messen, Magnificat, einzelne Sanctus, Serenaden, Geburtstags=, Namenstags= und := Musiken, auch einige komische Singstücke."

A. Oratorien.

ıngstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
nachtsfest=Ora-	Oratorium tempore nativ. Chr. 1734. Feria I. II. III. IV. V. VI. in sechs Theilen	B. A. V. II.
mme auf Gol=		Der unter I. 227. 228 angeführte Katalog v. Zulehner in Mainz führt dies Oratorium von J. S. Bach an, dessen Ursprung bis auf Weiteres für zweifelhaft gelten muß.

B. Messen und Meß-Sätze.

e Messe in	Missa a 5 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Travers, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Cont.	B. A. VI.
sse in f-dur.	Für 4 Singst., 2 Violini, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Fagott, Orgel.	B. A. XIII.
a-dur.	Für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Flöten u. Cont.	B. A. XIII.
g-dur.	Für 4 Singst. u. Orchester.	B. A. XIII.
g-moll.	Für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen u. Cont.	B. A. XIII.
e-moll.	Für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Violen, Baß und Grundbaß.	B. A. XIII.
c-dur.	Für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Clarini e Cont. 10 Nummern.	Ursprung nicht ohne Zweifel.
d Gloria in	Für 4 Singst. 7 Nummern.	Nur theilweis Bachs Arbeit.
f-dur.	Fünfst. mit Cont.	Zum ersten Sop. d. Choral: Christe, du Lamm Gottes als Cantus Firmus.

[illegible] Violini. Viola

[illegible]. Die Magnificat und San[illegible]

[illegible] Sopr. Alto, Teno[illegible]
[illegible] Trav[illegible]
[illegible] Violini. Viola e Cont.

[illegible]

Vom Himmel hoch,

[illegible] und jubili[illegible]

[illegible] 4 voci. 3 Trombe,
Violini. Viola e Cont.
[illegible] 2 Hörner, 2 Oboen,
Viola, 4 Singst. u. Cont
[illegible] 2 Hörner, 2 Oboen,
[illegible] 4 Singst. u. Cont

D. Andere lateinische Kirchenstücke.

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
Gaudete omnes populi.	Chor mit Trompeten und Pauken.	Beide Stücke aus der Cantate: „Eine feste Burg".
Manebit verbum domini.	Chor mit 3 Oboen, 3 Trompeten und Pauken.	
Tantum ergo.	Vierstimmig mit Orgel.	Siehe S. 186-187 II. Verloren gegangen.
Salve Regina.		

Geburtstags-, Namenstags- und sonstige Gratulations-Musiken.

a. Für fürstliche Personen.

Auf das Geburtsfest des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen.	„Durchlauchtiger Leopold", Serenada a 2 voci (Sopr. e Basso), 2 Travers., 2 Violini, Viola, Bassono, Violoncello e Cont. 1718.	In die Cantate: „Erhöhtes Fleisch und Blut" parodirt.
Cantate zur ersten Geburtstags-Feier der Durchl. Fürstin von Anhalt-Cöthen.	„Steigt freudig in die Luft zu den erhabnen Sternen". 1726.	In die Cantate: „Schwingt freudig euch empor" parodirt.
Drama per musica, der Königin zu Ehren. Geburtstags-Cantate.	A 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Travers, 2 Hautb, 2 Violini, Viola e Cont. 1733. 7. Decemb.	
Frohlockender Götter Streit. Cantate auf den Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels.	„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd". a 4 voci, 2 Corni da caccia, 2 Violini, Viola e Cont.	Auch auf des Herzogs Ernst August von Weimar Geburts- und des Königs von Polen Namenstag parodirt.
Glückwunsch-Cantate auf einen Sächsischen Prinzen.	„Laßt uns singen, laßt uns wachen über diesen Göttersohn". a 4 voci, 2 Corni, 2 Obot, 1 Hautb. d'amour, 2 Viole concert., 2 Violini, Viola e Cont. f-dur.	
Auf hohen Namens- und Geburtsfest des Königs August III. von Polen.	„Schleicht spielende Wellen". Drama a 4 voci, 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Oboi d'amour, Pauken, 2 Violinen, Viola e Cont.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen [illegible]
7.	Auf des Königs August II. Namensfest	„Vereinigte Zwietracht der wechselnden Seiten". a 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Travers., 3 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont.	[illegible]
8.	Glückwunsch-Cantate zur Ankunft des Königs.	Drama per musica o vero Cantata gratulatoria in adventum Regis „Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen". a 2 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Flauti, 2 Hautb., 2 Violini, 2 Viole concert., Viola e Cont. 1734.	
9.	Glückwunsch-Cantate zum Geburtstag des Königs Friedrich August I. von Polen.	„Entfernet euch, ihr heitren Sterne". 1727.	Verloren [illegible] gen.

b. Für andere Personen.

10.	Zur Huldigung des Kammerherrn von Dieskau auf Klein Zschocher.	Cantate burlesque (Bauern-Cantate) für 2 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, Horn, 1 Fl. travers. a-dur 1742.	[illegible]
11.	Zur Huldigung des Sächsischen Staatsministers v. Hennicke auf Wiederau.	„Angenehmes Wiederau". a 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb., 2 Violini, Viola, Cont., am 28. Sept. 1737.	B. A. V. [illegible]
12.	Zum Geburtsfest des Rector Gesner.	„Schwingt freudig euch empor" (zwischen 1730 u. 1734).	Zum Theil [illegible] Cant.: „Schwingt freudig euch empor" [illegible] cf. auch Lit. [illegible] Nr. 2
13.	Zum Namenstage des Professor August Müller.	Zerreißet, zersprenget, zertrümmert die Gruft. Der zufriedengestellte Aeolus. Drama per Musica a 4 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Corni da caccia, 2 Travers., 2 Hautb., 2 Violini, Viola, Violoncello e Cont. 1725.	B. A. XI. II. [illegible]
14.	Zur Einweihung des neuen Gebäudes der Thomas-Schule.	„Froher Tag, verlangte Stunden". 1732.	Verloren [illegible] gen.

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
15.	Promotions-Cantate.	„Siehe der Hüter Israel". a 3 Trombe, Timp., 2 Oboi, 3 Violini, Viola, 4 voci e Cembalo.	Siehe Katalog ungedruckter Musikwerke von Breitkopf und Härtel de 1761. S. 33. Scheint verloren gegangen.
16.	Weltliche Hochzeits-Cantate.	„Weichet nur, betrübte Schatten". a voce sola e strom. g-dur.	B. A. XI. II. 2.
17.	Desgl.	„O holder Tag, erwünschte Zeit". a voce sola, 1 Travers., 1 Oboe d'amour, due Violini, Viola, Violone in ripieno e Cont. a-dur.	
18.	Desgl.	„Vergnügte Pleißenstadt". Cantata a Sopr. e Alto, con Cembalo. c-dur. „Auf die W. u. H. Hochzeit". Leipzig den 5. Febr. 1728.	Siehe Picanders Gedichte.

F. Trauer-Musiken.

a. Auf fürstliche Personen.

1.	Trauer-Cantate zur Todtenfeier der Königin von Sachsen.	„Laß Fürstin, laß noch einen Strahl" am 18. October 1727, zu 4 St., 2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen, Viola, 2 Viola di gamba, 2 Lauten, Cont. h-moll.	
2.	Trauer-Cantate zur Todtenfeier des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen.	Für zwei Chöre.	Die Musik ist verloren gegangen.

b. Auf andere Personen.

3.	Bei dem Grabe des Herrn T. C. v. P.	„Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn". Cantata am 31. Oct. 1726.	In die gleichnamige Cantate parodirt.
4.	Bei Beerdigung des seel. Professors und Rectors Ernesti.	„Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Motette für 8 Stimmen. 1729.	Siehe unter den Motetten.

G. Weltliche Cantaten.

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen. Angabe der erfolgten [illegible]
1.	Der Streit zwischen Phöbus und Pan.	„Geschwinde, geschwinde, geflügelten Winde". Drama per Musica a 6 voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Traversieri, 2 Hautb., Violini, Viola e Cont.	B. A. XI. II. [illegible]
2.	Cantate von der Vergnügsamkeit.	„Ich bin vergnügt, ein andrer mache Grillen". a Sopr. Solo, 1 Travers., 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Cont.	B. A. XI. II. [illegible]
3.	Ma non so che sia dolore.	Cantate a Soprano Solo, 1 Travers., 2 Violini, Viole e Cont.	
4.	Amore tradito.	A Basso Solo e Cembalo oblig. a-moll.	B. A. XI. II. [illegible]
5	Die Kaffee-Cantate.	„Schweigt stille, plaudert nicht". a 3 voci, 1 Travers., 2 Violini, Viola e Cont. g-dur.	[illegible]
6.	O angenehme Melodey.	A Soprano Solo. a-dur.	

IV.

„Einige zweichörige Motetten."

a. Für vier Stimmen.

1.	Jesu meine Freude.		
2.	Der Geist hilft unsrer Schwachheit.		
3.	Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir.	E-moll mit Cont.	
4.	Wie sich ein Vater.		
5.	Sei Lob und Preis mit Ehren.		
6.	Was mein Gott will, das g'scheh allezeit.		
7.	Ach Gott vom Himmel sieh darein.	(Einzelner Satz.)	
8.	Lobet den Herrn alle Heiden.	117 Psalm, mit Cont.	Breitkopf & Härtel in Lei[illegible]

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.

b. Für fünf Stimmen.

neine Freude. Jesu, komm.	E-moll.	Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

c. Für acht Stimmen.

t dem Herrn alle : .		
Dich nicht, ich ei Dir.	Mit dem Cantus firmus der 11. Strophe: Warum soll ich mich denn grämen?	Ebendaselbst.
eist hilft unsrer achheit auf.	B-dur. Bei Beerdigung des Rectors Ernesti. 1729.	Ebendaselbst.
Jesu, komm.	G-moll.	Ebendaselbst.
dem Herrn ein Lied.	B-dur.	Ebendaselbst.
eine Freude.		Ebendaselbst.
d Weisheit.		Ebendaselbst.

d. Zweifelhaft.

e Dich nicht, Du st mich denn.	Vielfach auch J. Chr. Bach zugeschrieben.	Ebendaselbst.

e. Verloren gegangen.

ste Burg.		Ad. 19 bis 24 nach einem alten Kataloge von Autographen, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.
e noch einmal.		
t, liebster Geist.		
n meinen Thaten.		
b und Ehr dem ten Gut.		
der Bräutigam t.		
nun nichts Verliches.		Ad. 25 bis 28 nach dem Schicht'schen Kataloge.
nket Alle Gott.		
uf mein Herz.		
erechte, ob er .		

V.

„Eine Menge von freien Vorspielen, Fugen und dergl
chen Stücken für die Orgel, mit dem obligaten Pedal
Sechs Trios für die Orgel mit dem obligaten Pedal
Viele Vorspiele vor Choräle für die Orgel.
Ein Buch voll kurzer Vorspiele vor die meisten Kirch
lieder vor die Orgel."

a. Choral-Bearbeitungen.

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkung… Angabe üb… erfolgten …
1.	Das Orgelbüchlein mit 45 Choral-Bearbeitungen.	„Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen, wobei auch sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal ganz obligat tractired wird. Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, Dem Nächsten, draus sich zu belehren.	Von Bach's … Compositi… sind erschien… 1. Bei C. F. P… in Leipzig … tisch correct… gabe von G… fert und … 8 Bände. … sind mithin … von Nr. 1 … alle hier … führten … Compositi… enthalten. 2. Bei B… und Härt… Leipzig … besonders … ten Compo… Hefte Chor… spiele. 15 … desgl., 44 … desgl. … in c-dur. … u. Fuge … desgleichen … desgleichen …
2.	Eine kleine Choralsammlung mit beziffertem Baß.		
3.	Zwanzig Bearbeitungen der Katechismus-Gesänge im 3. Theil der Klavier-Uebung.		
4.	Sechs Choräle von verschiedener Art für die Orgel.	Mit zwei Clavieren u. Pedal.	Ursprünglich … gegeben bei … Schüler … in Thüring…
5.	Größere Choral-Vorspiele.		
	1. Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ.	2 Clav. u Ped. b-dur 4/4.	
	2. Ach Gott und Herr.	Mit Ped. c-dur 4/4.	

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
3. Allein Gott in der Höh' sei Ehr. 7 mal.	a) Manualit. g-dur ³/₄. b) Desgl. g-dur ¹²/₈. c) Trio f. 2 Clav. u. Ped. a-dur ⁴/₄. d) Für 2 Clav. u. Ped. g-dur ³/₂. Canto fermo in Tenor. e) F. 2 Clav. u. Ped. a-dur ⁴/₄. Canto fermo in Sopran. f) Fugetta manualit. a-dur ⁴/₄. g) Fuga. manualit. g dur ³/₂. Hierzu 3 Varianten.	
4. An Wasserflüssen Babylon 2 mal.	a) A 5 voci, 2 Clav. u. Ped. doppio. g-dur ³/₄. b) A 4 voci, 2 Clav. u. Ped. g-dur ³/₄ mit 1 Variante.	
5. Auf meinen lieben Gott oder: Wo soll ich fliehen hin?	2 Clav. u. Ped. e-moll ⁴/₄.	
6. Christ der Du bist der helle Tag.	Zu 6 Partiten.	Breitkopf u. Härtel in Leipzig.
7. Christ lag in Todesbanden 2 mal.	a) 2 Clav. u. Ped. e-moll ⁴/₄. b) Fantasia manualit. a-moll ³/₈. Canto fermo im Alt. mit 1 Variante.	
8. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.	Fuge d-moll. Allabr. mit Ped.	
9. Eine feste Burg.	2 Clav. u. Ped. d dur ⁴/₄. Hierzu noch ein Trio über diesen Choral.	
0. Es ist gewißlich an der Zeit oder: Nun freuet euch lieben Christen g'mein.	2 Clav. u. Ped. g-dur ⁴/₄. Canto fermo in Tenor mit 1 Variante.	
1. Gelobet seist Du Jesu Christ.	Mit Ped. g-dur ⁴/₄.	
2. Gott der Vater wohnt nun bei uns.	Mit Ped. d-dur ⁴/₄ mit 1 Variante.	
3. Gottes Sohn ist kommen.	Mit Ped. g-dur ³/₄.	
4. Herr Gott, Dich loben wir.	A 5 voci mit Ped. c-dur Allabr.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkung[illegible]
15.	Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend.	Trio für 2 Clav. u. Ped. g-dur $^{4}/_{4}$.	
16.	Ich hab mein Sach Gott heimgestellt.	Mit Ped. a-moll, Allabr.	
17.	Jesu meine Freude.	Fantasia manualit. e-moll $^{4}/_{4}$ mit 1 Variante.	
18.	Jesus Christus, unser Heiland 3 mal.	a) Mit Ped. e-moll $^{4}/_{4}$. b) Alio modo mit Ped. e-moll $^{12}/_{8}$. c) Fuga a 4 voci, manualit. f-moll $^{4}/_{4}$ mit 1 Variante.	
19.	Auf Dich hab ich gehofft, Herr.	Fughetta. Manualit. a-dur $^{12}/_{8}$.	
20	Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist.	In Organo pleno. a-dur $^{3}/_{4}$. Canto fermo im Ped. mit 1 Variante.	
21.	Komm, heilger Geist, Herr Gott 2 mal.	a) Fantasia in Organo pleno con ped. g-dur $^{3}/_{4}$. b) Alio modo a 2 Clav. u. Ped. g-dur $^{3}/_{4}$ mit 2 Varianten.	
22.	Kommst Du, mein Jesus vom Himmel herunter.	Zu zwei Clav. u. Ped. g-dur $^{9}/_{8}$.	
23.	Christe, aller Welt Trost.	Zu zwei Clav. u. Ped. a-moll Allabr. Canto fermo in Tenor.	
24.	Magnificat.	Fuga mit Ped. f-dur Allabr.	
25.	Meine Seele erhebt den Herrn.	2 Clav. mit Ped. d-moll $^{6}/_{8}$.	
26.	Nun danket Alle Gott.	2 Clav. mit Ped. g-dur $^{4}/_{4}$.	
27.	Nun komm, der Heiden Heiland 3 mal.	a) 2 Clav. mit Ped g-moll $^{4}/_{4}$. b) Trio mit Ped. g-moll $^{4}/_{4}$. c) In Organo pleno. g-moll Allabr. Canto fermo in Ped. mit 3 Varianten.	
28.	O Gott, Du frommer Gott.	In 9 Partiten.	
29	O Lamm Gottes unschuldig.	Mit Ped. a-dur $^{3}/_{4}$	
30.	Schmücke Dich, o liebe Seele.	2 Clav. mit Ped. es-dur $^{3}/_{4}$.	

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck
1. Sei gegrüßet, Jesu gütig.	Mit 11 Variationen.	Breitkopf u. Härtel in Leipzig.
2. Valet will ich Dir geben 2 mal.	a) Mit Ped. b-dur 4/4. b) Mit Ped. d-dur 24/16. Der Choral im Ped. mit 1 Variante.	
3. Vom Himmel hoch, da komm ich her 2 mal.	a) Fughetta manualit. c-dur 4/4. b) Fuga mit Ped. c-dur 4/4. Mit Ped. f-moll 4/4. Canto fermo im Ped. mit 1 Variante.	
4. Von Gott will ich nicht lassen.		
5. Wachet auf, ruft uns die Stimme.	2 Clav. u. Ped. es-dur 4/4. Canto fermo im Ped.	
6. Wenn wir in höchsten Nöthen.	2 Clav. u. Ped. e-moll 4/4.	
7. Wer nur den lieben Gott läßt walten.	Mit Ped. c-moll 4/4.	
8. Wir glauben all an einen Gott Schöpfer 2 mal.	a) In Organo pleno mit Ped. a-moll 3/4. b) Fughetta manualit. e-moll 4/4.	
9. Wir glauben all an einen Gott Vater.	A 5 voci, 2 Clav. con Ped. doppio. f-dur 4/4.	
Fünf canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch, da komm ich her.	Für die Orgel mit 2 Clav. u Ped. c-dur.	Ursprünglich ausgegeben bei Balthasar Schmidt in Nürnberg. Breitkopf und Härtel. Leipzig.

B. Andere Orgelsachen.

Aus dem dritten Theile der Klavier-Uebung:		Siehe Litt. VI. Nr. 10.
Präludium.	Pro Organo pleno. es-dur Allabr.	
Fuge.	A 5 voci con pedale pro Organo pleno. es-dur 4/2.	
Sonaten oder Trios.	F. 2 Clav. mit oblig. Ped. in es-dur, c-moll, d-moll, e-moll, c-dur u. g-dur.	

	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	E-moll
	[illegible]	
	[illegible]	
	[illegible]	C-dur
	Fuge	G-dur
	Fuge	A-dur
	[illegible] und Fuge	G-moll
	Praeludium u. Fuge	F moll
	Fuge	C-moll
	Fuge	G dur
	Fuge	A moll 4/4.
	Fuge	E-moll 4/4.
10	Fuge	H moll
11	Fuge	Es dur pro Organo pleno
12	[illegible] und Fuge	F dur 4/4.
	Fuge	Dorisch d moll 4/4 [illegible]
	[illegible] u. Fuge	[illegible] moll
	Fuge	[illegible] moll
	[illegible] und Fuge	[illegible] moll
	Fuge	[illegible] dur
	[illegible] und Fuge	[illegible] dur
	[illegible] u. Fuge	[illegible] moll
	[illegible]	[illegible] moll
	[illegible]	[illegible] dur
	[illegible]	[illegible] dur
	[illegible]	[illegible] dur
	[illegible] und Fuge	[illegible]
	[illegible] u. Fuge	[illegible]
	[illegible]	[illegible]
	[illegible]	[illegible]

...fangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
...zl.	H-moll 4/4.	
...zl.	E-moll 4/4.	
...udium.	A-moll 3/4.	
	D-moll.	Breitkopf u. Härtel in Leipzig.
	D-moll f. 2 Clav. u. Ped.	
...itasien.	G-dur 12/8 u. c-moll 4/4.	
...lbinomium und ...uper thema Al-...um.	A-dur u. h-moll 4/4.	
...del Sign. Vi-...accommodato ...rgano.	2 Clav. u. Ped. g-dur 4/4.	
...ine Präludien ...ugen.	C-dur, d-moll, e-moll, f-dur, g-dur, g-moll, a-moll, b-dur, d-dur.	
...).	D-dur.	
...ludien und eine ...fe.	C-dur.	
...m.	A-moll.	Breitkopf u. Härtel in Leipzig.
	G-dur.	
...m und Fuge.	B-dur über den Namen B. A. C. H.	Ebendaselbst.
	G-moll.	
	G-moll.	

VI.

vier und zwanzig Vorspiele und Fugen durch alle Tonarten für Klavier, Sechs Toccaten für Klavier, Sechs dergl. Suiten, Noch sechs dergl. etwas kürzere."

...eine Präludien ...ebrauch für An-	In c-dur, e-moll, d-dur, d-moll, e-dur u. e-moll.	C. F. Peters. Leipzig.
...ine Präludien.		C. F. Peters. Von Griepenkerl.

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerk… Angab… erfolgt…
3.	Fünfzehn zweistimmige Inventionen.	„Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Claviers auf eine deutliche Arth gezeigt wird, nicht allein mit zwo Stimmen rein spielen zu lernen, sondern auch bei weitern Progressen mit drinnen Obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch zugleich gute Inventiones nicht allein zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen u. darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen."	B. A. III … bei C. … Leipzig.
4.	Fünfzehn dreistimmige Symphonien.	Sinfonies pour le Clavecin.	B. A. III … C. Peters … zig.
5.	Eine Invention oder Fantasia.	C-moll.	
6.	Mehrere kleine zweistimmige Fugen.		
7.	Eine Fuge.	C-moll.	
8.	Der Clavier-Uebung erster Theil.	„Bestehend in Präludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Giquen, Menuetten u. anderen Galanterien, denen Liebhabern zur Gemüths Ergetzung Partita I bis VI."	Ursprüngl… gabe pr… Verlag d. … B. A. III.
9.	Der Clavier-Uebung zweiter Theil.	„Bestehend in einem Concerto nach Italienischem Gusto und einer Ouverture nach französischer Arth, vor ein Claviercymbal mit zweien Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths Ergetzung."	Ursprüngl… gabe bei B… Schmidt i… berg. F… 2 b. C. F… Leipzig.
10.	Der Clavier-Uebung dritter Theil.	„Bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Katechismus- und andere Gesänge vor die Orgel."	Die ursprü… Ausgabe … Balthasar… in Nürnb… B. A. III …
	Die Mehrzahl dieser Stücke ist unter V A Nr. 3 und B Nr. 7.	„Denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeiten zur Gemüths-Ergötzung."	

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
nachgewiesen. Hier bleiben nur zu nennen:		
4 Duetten für Klaviere.	In e-moll, f-dur, g-dur, a-moll.	C. F. Peters. Leipzig.
Der Klavier-Uebung vierter Theil.	„Bestehend in einer Arie mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicymbel mit 2 Manualen, denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung."	C. F. Peters in Leipzig. Ursprüngliche Ausgabe bei Balthasar Schmidt in Nürnberg. B. A. III. Bd.
Chromatische Phantasie und Fuge.	D-moll.	C. F. Peters, Leipzig.
Das wohltemperirte Klavier 2 Theile.	Jeder Theil mit 24 Präludien und ebenso viel Fugen. „Präludien und Fugen, durch alle Tonarten und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut, Re, Mi anlangend, als auch tertiam Minorem, Re, Mi, Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend als auch Derer in diesem Studio habil seyenden besonderen Zeitvertreibs aufgesetzet und verfertiget. 1722 und 1740."	C. F. Peters. Leipzig. v. Czerny u. Kroll desgleichen. Breitkopf u. Härtel in Leipzig.
Sechs große Suiten.	Die sogenannten Englischen.	C. F. Peters, Leipzig. Von Griepenkerl.
Sechs Suiten.	B-dur, c-moll, a-moll, d-dur, g-dur, e-moll.	Ebendort von Griepenkerl.
Suite.	F-moll.	Bruchstück.
Sechs kleinere Suiten.	Die sogenannten Französischen.	C. F. Peters, Leipzig.
Vier Fantasien und Fugen.	A-moll, b-dur und zwei in d-dur.	
Eine Fantasie.	C-moll.	
Cappriccio und Fuge	B-dur 6 Sätze. Cappriccio sopra la Lontananza del fratre diletissimo. 1704.	C. F. Peters, Leipzig.
Acht Toccaten.	D-dur, d-moll, e-moll, f-moll und c-moll.	Tocc. in fis-moll. B. A. II. 3. Tocc. in e-moll. B. A. II. 4.
Drei Toccaten und Fugen.	Zwei in d-moll, eine in f-dur.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.
23.	Zwei Präludien und Fugen.	In a-moll.
24.	Zwei Präludien und Fugetten.	In d-moll und e-moll.
25.	Neun Fugen.	Zwei in c-dur. Zwei in d-moll. Zwei in e-moll. Zwei in a-moll. Eine in es-dur.
26.	Eine Fuge.	G-dur.
27.	Drei Fugen	Davon eine in b-dur über b a c h.
28.	Eine große Fuge.	A-moll.
29.	Präludium.	C-moll 1713.
30.	Zwei Sonaten.	C-moll und d-moll 4/4.
31.	11 Concerte.	Nach Violinconcerten von Vivaldi.
32.	Fantasie.	g-dur 4/4.
33.	Largo und Allegro.	g-dur 4/4.
34.	Toccata und Fuge.	G-dur manual. 4/4.
35.	Sonate.	D-dur mit verschiedenen Sätzen, P[...]ludien und Fugen in c-dur, d-[...] und e-dur.
36.	Scherzo.	E-moll.
37.	6 Sonaten.	C moll.
38.	Präludium.	F-dur dreistimmig
39.	Fantasie.	A-dur.
40.	Fughetta.	C-moll zweistimmig.
41.	Präludium.	Es-dur.
42.	Die Kunst der Fuge.	15 zweihändige, 2 vierhändige Fu[...] und 4 canonische Bearbeitun[...] d-moll.
43.	Das musikalische Opfer.	Die ersten 9 Sätze, welche für Kla[...] geschrieben sind. Darunter eine d[...]stimmige Fuge, eine zweistimm[...] Fuge und sieben canonische Bear[...]tungen.

…rstehenden Klavier-Kompositionen reihen wir hier der …it wegen ferner an:

…ngstext·	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
…rbüchlein von …agdalena Bach.	1722 enthält 23 leichte Klavierstücke und eine Orgelfantasie.	Siehe S.122 I. der Lebensbeschreib.
…h der Anna …na Bach.	1725 mit 25 Klavierstücken und anderen zahlreichen Gesangs-Compositionen, insbesondere einigen Liedern.	Siehe S.123 I. wie oben.

VII.

…Sechs Sonaten für Violine ohne Baß,
…ne Concerte für ein, zwei, drei und vier Klavicymbale,
Sechs Sonaten für Violoncell,
…ne Menge anderer Instrumental-Sachen von …rley Art und für Allerley Instrumente."

Klavier-Sachen mit Instrumental-Begleitung.

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
…naten für Klavier mit obli- …ioline.	H-moll, a-dur, e-dur, c-moll, f-moll, g-dur,	B. A. IX. 3.
…r Klavier und Violine.	g-moll $\frac{4}{4}$. Auch für Flöte.	C. F. Peters, Leipzig.
…r Klavier und Violine.	f-dur $\frac{4}{4}$.	
…r zwei Violinen und beziffer- … (Klavier).		…J. A. IX. 6.
…nica in epidiapente für Vio- obligates Klavier.	Aus dem musikalischen Opfer.	Siehe VI. No. 43
Klavier und Violine.	a-dur.	B. A. IX. 2.
…r Flöte, Violine und beziffer- … (Klavier).	Largo g-dur $\frac{4}{4}$ Vivace g-dur $\frac{3}{8}$ Adagio e moll $\frac{4}{4}$ Presto g-dur Allabr.	B. A. IX. 5.
…r Klavier und Violine.	g-moll. d-dur.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen Angabe der erfolgten D
10.	Neun Trios für Klavier mit Flöte- oder Violin-Begleitung.	es-dur, h-moll, c-moll, e-dur, f-moll, g-dur, a-dur, dreimal und h-moll.	
11.	Sonate für zwei Violinen mit beziffertem Baß.	Adagio c-dur $\frac{4}{4}$ Allabr. c-dur Largo a-moll. Gique $\frac{12}{8}$ a-dur.	
12.	Invention für Violine mit beziffertem Baß.		
13	3 Sonaten für Klavier und Viola da gamba.	g-dur, a-dur und g-moll.	B. A. IX. 4
14.	Concert für Flöte, Violine und Clavier.	a-moll.	C. F. Peters L pzg. von Ioh.
15.	Trio für 2 Flöten und bezifferten Baß (Klavier).	g-dur.	
16.	12 Sonaten für Flöte und bezifferten Baß (Klavier).		
17.	Sonate für Flöte, Violine und Baß.	Nr. 12 und 13 des mu-	
18.	Canon perpetuus für dieselben Instrumente.	sikalischen Opfers.	Siehe VI. B
19.	Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Baß (Klavier).	Trio g-dur.	
20.	Sonate für 2 Violinen mit beziffertem Baß (Klavier).	c-dur.	
21.	Invention für Violine mit beziffertem Baß (Klavier).		
22.	3 Sonaten für Klavier und Flöte.		B. A. IX. 1
23.	Concert für 2 Flöten und Klavier mit Begleitung.	f-dur.	C. F. Peters pzg. von D
24.	Trio für Flöte, Violine und Klavier.	c-moll $\frac{3}{4}$.	
25.	Sonate für Klavier und Flöte mit ausgesetztem Baß.	e-moll.	
26.	7 Klavier-Concerte mit Begleitung des Quartetts.		
27.	Vier Concerte für den Flügel mit Begleitung.	d-dur, a-dur, f-dur und d-moll.	
28.	Zwei Concerte für zwei Flügel.	c-dur und c-moll.	C. F. Peters zig, von Gr tert.
29.	Zwei Concerte für drei Flügel.	c-dur und d-moll.	Ebendaselbst

Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
dagio für 3 Klaviere mit Begleitung nach Vivaldi.	Vergl. hiermit das Adagio in dem Concert für 4 Klaviere Nr. 29.	
:in Concert für 4 Flügel mit Quartett-Begleitung.	a-moll.	
)ie dem Markgrafen von Brandenburg gewidmeten Concerte Nr. 2, 3, 5 und 6 nehmlich:	Six Concerts avec plusieurs instruments, dediës a Son Altesse Royale Monseigneur Chrétien Louis Markgraf de Brandenbourg etc. et par son très humble serviteur etc. 1721.	C. F. Peters, Leipzig, von Dehn.
1. a 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautb., 1 Violino concert., 2 Violini, 1 Viola e Violone in ripieno con Violoncello e basso per il Cembalo.	f-dur.	
2. a 3 Violini, 3 Viole e 3 Violoncelli col basso per il Cembalo.	g-dur.	
3. a uno Traversiere, 1 Violino principale, e una Viola in ripieno, Violoncello, Violone e Cembalo concertato.	d-dur.	
4. a due Viole da braccio, due Viole da gamba, Violoncello, Violone e Cembalo.	b-dur.	

B. Reine Instrumental-Sachen.

lus dem musikalischen Opfer für zwei Violinen.	Der Satz Nr. 10.	Siehe VI. Nr. 43.
lus den, dem Markgrafen von Brandenburg gewidmeten 6 Concerten die Concerte Nr. 1 und 4.		Siehe VII. Nr. 30. C. F. Peters, Leipzig, von Dehn
1. a Violino principale, 2 Flauti d'echo, 2 Violini, Viola e Violon in ripieno, Violoncello e Cont.	g-dur.	
2. a Corni da caccia, 3 Hautb. e Bassono, Violino piccolo concert. 2 Violini, Viola e Violoncello col Basso Cont.	f-dur.	

Nr.	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen, Angabe über erfolgten D…
35.	5 Sonaten für Violine ohne Begleitung.	g-moll, h-moll, a-moll, d-moll, c-dur, es-dur.	Breitkopf u. H… in Leipzig.
36.	6 Sonaten für Violoncell ohne Begleitung.	6 Suiten a Violoncello solo senza Basso g-dur d-moll, c-dur, es-dur, c-moll und d-dur.	
37.	Chaconne für Violine allein.	d-moll.	Breitkopf u. H… in Leipzig.
38	Präludium und Fuge für die Laute.		Ein bisher … unbekannt. … stück.
39.	Violin-Concert mit Begleitung.	a-moll.	
40.	Doppel-Concert für 2 Violinen mit Begleitung.		
41.	5 Duos für zwei Violinen.	Den Duetten für Klavier entlehnt. Siehe VI Nr. 10.	
42.	Trio für Violine, Violoncello und Baß.	c-dur. Ursprünglich Orgel. Trio in es-dur.	
43.	Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello.		
44.	Sinfonie für 3 Trompeten und Pauken, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola, Baß.	d-dur 2 Sätze.	
45.	Sieben Ouverturen:		
	1. Für 2 Hörner, Fagott und Streich-Quartett.	c-dur.	

[illegible]	Anfangstext.	Nähere Bezeichnung.	Bemerkungen und Angabe über den erfolgten Druck.
	2. Für 2 Oboen und Streich-Quartett	c-dur.	
	3. Für 2 Oboen, Fagott und Streich-Quartett.	c-dur.	C. F. Peters, von Dehn.
	4. Für Streich-Quartett.	g-dur.	
	5. Für Violine und Streich-Quartett.	g-moll.	
	6. Für Flöte und Streich-Quartett.	h-moll.	Ebendaselbst.
	7. Für 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und Streich-Quartett.	d-dur.	Ebendaselbst.
46.	Ouverture ou Suite für Streich-Quartett, 2 Hautb. und Basson.	c-dur.	Ebendaselbst.

Berlin, Druck von Gebr. Unger (C. Unger), Königl. Hofbuchdrucker.

Verzeichniß der Druckfehler im zweiten Bande.

Seite 13. Zeile 18. lies: „diesen“ statt „dieser“.
„ 23. „ 21. „ „allen“ statt „allem“.
„ 41. „ 11. „ „Wenn“ statt „wenn“.
„ 74. „ 1. „ „dogmatischen“ statt „dramatischen“.
„ 90. „ 6. „ „August II.“ statt „August III.“.
„ 101. „ 11. „ „Tonsetzern,“ statt „Tonsetzern“.
„ 113. „ 15. „ „Sätzen“ statt „Sätze“.
„ 113. „ 24. „ „Sätze“ statt „Sätzen“.
„ 131. „ 23. „ „giebt“ statt „geben“.
„ 159. „ 19. „ „Erhabene“ statt „Erhebende“.
„ 163. „ 3. „ „Consecration“ statt „Consacration“
„ 186. „ 18. „ „einstimmig“ statt „vierstimmig“.
„ 191. „ 15. „ „August II.“ statt „August III.“.
„ 193. „ 24. „ „August I.“ statt „August II.“.
„ 212. „ 24. „ „unseriger“ statt „unserigen“.
„ 221. „ 19. „ „parodirenden“ statt „paradirenden“.
„ 232. „ 21. „ „Mieken“ statt „Mimken“.
„ 233. „ 9. „ „Einen“ statt „Ein nen“.
„ 378. „ 3. „ „Kunst der Fuge für“ statt „Kunst der für“.
„ 381. „ 8. „ „verlöscht“ statt „erlöscht“.
„ LXXXVII. Zeile 1. lies: „Glanz“ statt „Gang“.
„ XC. Zeile 31. lies: „Himmelskönig“ statt „Himmelskönigin“.
„ „ „ „ „ „Temp. pass. aut f.“ statt „Temp. pass. ante f.“
„ C. Zeile 12. lies: „Segen“ statt „Singen“.
„ CIII. Zeile 2. v. unten lies: „August II.“ statt „August III.“